00066467

BOMBAY BRANCH

OF THE

Royal Asiatic Society.

Digitized with financial assistance from the Government of Maharashtra on 23 January, 2019

RÉSUMÉ

DE L'HISTOIRE

LA LITTÉRATURE

TALIENNE.

Cet Ouvrage se trouve aussi chez les principaux Libraires de Paris, des Départemens et de l'Étranger.

DE L'IMPRIMERIE DE CRAPELET,
rue de Vaugirard, n° 9.

RÉSUMÉ

DE L'HISTOIRE

DE LA LITTERATURE

ITALIENNE

PAR F. SALFI,

ANCIEN PROFESSEUR DANS PLUSIEURS UNIVERSITÉS D'ITALIE.

66467

TOME PREMIER.

Vol I.

PARIS.

LOUIS JANET, LIBRAIRE,

RUE SAINT-JACQUES, N° 59.

1826.

00066467

PREFACE.

Je m'étais proposé de donner un abrégé de l'*Histoire littéraire de l'Italie*, par Ginguené, aussitôt que j'aurais terminé la continuation de cet ouvrage (1). Quelques circonstances imprévues m'ont obligé de devancer ce projet par le *Résumé de l'Histoire de la littérature italienne* que j'offre au public. Aujourd'hui on ne veut que des Résumés; et puisqu'il faut céder à la mode du temps, il faut du moins la rendre aussi utile que possible.

On a pensé que cette sorte d'épi-

(1) Le 10e volume de cette Histoire, qui termine celle du seizième siècle, se trouve à la librairie de P. Dufart.

tomes et d'extraits pourrait faciliter les progrès généraux de l'instruction, et donner sans beaucoup de peine, et en peu de temps, les notions que l'on exige aujourd'hui de tout homme éclairé qui ne cultive pas spécialement les lettres. Mais tandis qu'ils contribuent d'un côté aux progrès de la civilisation, ces Résumés pourraient de l'autre nuire aux progrès de l'instruction spéciale, en présentant des faits et des idées inexactes et incomplètes, et augmenter ce faux savoir qui est encore plus dangereux qu'une ignorance absolue.

Ce danger semble encore plus difficile à éviter dans un Résumé complet de l'Histoire de la Littérature italienne, que l'on regarde généralement comme très riche et très étendue, et qui comprend un espace d'environ sept siècles. Comment, en effet, renfermer en peu

de pages une si longue histoire, sans risquer de la réduire à une simple nomenclature d'auteurs, ou à un catalogue aussi fastidieux qu'insignifiant?

Voulant cependant combiner la brièveté avec l'utilité, je me suis borné aux objets qui appartiennent à la littérature proprement dite, et qui sont les plus dignes d'attention : tels m'ont paru ceux qui marquent ses progrès, ses vicissitudes et son caractère, ainsi que les circonstances qui ont le plus influé sur son esprit, et les principaux résultats de cette influence. Je ne m'arrêterai donc en particulier qu'aux écrivains du premier rang; et quant aux autres, je les indiquerai plus ou moins rapidement, ou je ne les envisagerai qu'en masse : et soit que je jette un coup d'œil sur les uns ou sur les autres, ce n'est que du mérite de leurs ouvrages et des

progres generaux des lettres que je m'occuperai. S'il m'arrive d'emprunter quelques traits à leur biographie, ce ne sera que pour caractériser davantage le genre de leurs études et les qualités de leur esprit.

On aurait pu resserrer encore ce que j'ai cru quelquefois nécessaire d'exposer un peu amplement, mais il en serait résulté un tout autre ouvrage qu'une histoire. Les faits trop généralisés, et pour ainsi dire trop contractés, perdant toute couleur, seraient tombés dans le vague, et ne seraient plus pour ainsi dire que des fantômes. En un mot, ce n'est qu'un choix, qu'un extrait de faits que je présente; et lors même que je me permets quelques considérations générales, elles seront toujours précédées ou suivies d'un nombre de faits suffisans pour les justifier.

On a coutume de partager l'histoire littéraire d'Italie par siècles. Je voulais la réduire à un plus petit nombre de divisions, mais comme chacun de ces siècles a un caractère propre à lui, cette réduction aurait sensiblement nui à sa précision.

Pour la même raison, j'ai pris la liberté de commencer chacune de ses périodes depuis la soixante-quinzième année de chaque siècle, car c'est précisément à une telle époque que la littérature italienne prend toujours une direction et un caractère tout différens. Ainsi la période de Dante, Petrarca et Boccaccio commence vers 1275, et ne dépasse point l'an 1375, époque où un tout autre genre d'études s'introduisit dans l'Italie. De même ce n'est que depuis 1475 que, grâce surtout aux Médicis, la Littérature italienne reçut ce nouvel essor qui produisit le brillant

seizième siècle. Ce siècle même prend un aspect différent vers l'année 1575 et l'on voit briller ce faux esprit dont Tasso lui-même ne put se préserver entièrement, et qui prépara l'école de Marini, et la corruption du siècle suivant. Enfin, la réforme du goût n'éclate que vers 1675, par les efforts de ces littérateurs qui réussirent à substituer l'Arcadie romaine à l'école marinesque. Dès-lors cette littérature a suivi plus ou moins lentement une marche plus régulière, et à mesure qu'elle s'est avancée vers la fin du dernier siècle, elle a reçu un nouveau degré d'énergie qui semble annoncer un caractère plus solide et plus profond. Les faits et les circonstances que je ferai remarquer, prouveront que cette division n'est pas gratuite.

Pour éviter la monotonie à laquelle nous exposerait la nécessité de traiter,

dans chacune de ces périodes, le même genre de littérature, je m'arrêterai spécialement dans chacune d'elles aux progrès que quelques uns de ces genres n'ont point cessé de faire, et je passerai sous silence ou j'indiquerai à peine ceux qui s'y sont montrés stationnaires ou rétrogrades.

Je n'osais pas pénétrer dans l'époque actuelle : et comment pourrait-on faire mention des auteurs vivans sans être suspect de partialité et dans les louanges et dans les critiques? D'ailleurs, il serait téméraire de fixer leur mérite et leur caractère à une époque où ils n'ont point achevé leur carrière littéraire, et où le temps n'a pas encore mis son cachet sur leurs ouvrages. Je parlerai plutôt de quelques opinions ou théories qui semblent dominer ou partager, dans cette époque, la plupart des littérateurs italiens. Quand même il n'en serait plus

question dans quelques années, il n'est pas sans intérêt de les signaler aujourd'hui: ce sera comme un indice de l'esprit du temps et un présage de celui qui doit le suivre. J'ai même cru nécessaire de m'arrêter un moment à discuter de leur valeur; car elle peut en quelque sorte rendre raison de la manière de penser que j'ai adoptée dans mon Résumé.

L'Italie est fort riche en histoires littéraires. On ne s'est pas lassé de refaire de mille manières l'immense répertoire de Tiraboschi. Souvent on l'a restreint et même dénaturé. Personne jusqu'ici n'a éclipsé les essais de ce genre publiés par Andres, Denina et Bettinelli. La plupart de ces écrivains se sont arrêtés à la partie biographique; d'autres ne sont que des panégyristes ou des déclamateurs, et n'ont rapporté que des jugemens qu'ils empruntaient à leurs prédécesseurs, sans preuves suffisantes

pour les justifier. Ginguené, évitant les défauts des uns, a cherché à mieux combiner les vues saines des autres; il s'est fait distinguer surtout par ses analyses critiques qu'il anime de cet esprit philosophique et piquant qui manque à la plupart de ses devanciers. J'ai profité des essais et des lumières de tous sans adopter le plan ni le système d'aucun en particulier.

J'ai légèrement touché quelques sujets que Ginguené a traités complétement, et qu'on peut consulter dans son histoire; mais comme cette histoire ne dépasse pas le XVI^e^ siècle, je me suis un peu plus étendu sur quelques particularités qui regardent les siècles suivans. Peut-être trouvera-t-on un peu singulières quelques unes de mes assertions relatives au XVII^e^ siècle; mais comme je publierai bientôt la continuation de cette histoire qui

comprend ce siècle tout entier (1), l'on y verra pleinement justifiés les aperçus que je n'ai pu qu'indiquer dans ce Résumé.

Je ne dis rien de ce qui regarde le style; je ne puis cacher que je suis un étranger, et c'est assez pour faire à la fois ma critique et mon apologie. Je puis toutefois assurer à mes lecteurs que je n'ai épargné ni mes soins ni les conseils des autres.

La seule liberté que je me sois permise sur ce point, c'est de ne pas franciser les noms propres italiens. Je sais que des rhéteurs, accoutumés à respecter l'harmonie plus que toute autre chose, regarderont cette innovation comme scandaleuse; mais quand

(1) Elle forme 4 volumes. Je m'occupe dans ce moment du quatrième; dès qu'il sera terminé, les quatre volumes paraîtront à la fois.

même elle ne serait pas assez autorisée par l'exemple de quelques écrivains estimables, il me semble que l'exactitude historique mériterait plus d'égard que quelques préceptes grammaticaux. Que les Grecs aient donné l'exemple de ces élégances ou plutôt de ces altérations historiques, à la bonne heure; ils rejetaient comme barbare tout ce qui n'était pas grec; mais aujourd'hui que les nations, en se respectant et en se rapprochant de plus en plus, ne cessent de se communiquer leurs lumières et leurs inventions, si chacune se donnait le droit d'altérer les noms propres de ses voisins, elles se trouveraient bientôt dans le cas de ne plus s'entendre, ou ce qui serait pis encore, de faire à chaque pas les quiproquo les plus ridicules. Quel désordre n'ont pas causé les Grecs dans l'histoire orientale, par cet esprit exclusif? L'*Histoire*

des Guerres civiles de France, par Davila, a exposé les Français ainsi que les Italiens à nombre de méprises; et l'on pourrait citer l'exemple de plusieurs autres historiens qui n'ont fait que corrompre l'histoire à force de cette prétendue correction de style; je me suis donc cru fondé à ne pas les imiter.

ERRATA.

Tome I, page 81, ligne 16, *au lieu de* Domenica, *lisez* Dominique.

Page 111, ligne 2, *au lieu de* Brantolini, *lisez* Brandolini.

Page 335, ligne 6, *au lieu de* Jean-Baptiste, *lisez* Léon-Baptiste.

RESUME

DE L'HISTOIRE

DE LA LITTERATURE

ITALIENNE.

Première Période.

DEPUIS 1000 JUSQU'EN 1275.

I.

Circonstances favorables à la formation de la langue vulgaire, pendant la moitié de cette période. — Courte influence des littératures arabe et provençale sur la littérature italienne.

L'HISTOIRE de la littérature d'une nation n'est en quelque sorte que celle de sa pro-

pre langue; mais comme elle ne tient qu'aux monumens écrits, la littérature italienne n'en offre pas de plus anciens que ceux du XII^e^ siècle. Malgré le défaut de telles preuves, on a voulu chercher ou plutôt deviner l'origine de la langue italienne; et tantôt on l'a trouvée dans la corruption de la langue latine, altérée par l'introduction et le mélange d'idiomes étrangers et barbares; tantôt on a cru l'apercevoir dans je ne sais quel dialecte populaire ou rustique des anciens Romains, qui, tout différent du langage policé qu'employaient les hommes de lettres et les hommes d'état, s'était conservé jusqu'à la dernière époque, où il prit la forme et le nom de langue vulgaire. Laissant ces recherches qu'on appelle savantes à la patience des érudits qui y trouvent un grand intérêt, nous nous bornerons à remarquer que telle qu'elle est parvenue jusqu'à nous, la langue italienne présente assez de titres pour qu'on reconnaisse sa filiation de la langue latine. Tout le reste a été l'ouvrage du temps, qui s'est servi des

moyens ordinaires par lesquels il détruit et forme tour à tour de nouveaux idiomes. Arrêtons-nous donc, avec plus de profit, à indiquer les causes immédiates et les plus efficaces qui, dans cette première époque, contribuèrent au développement de la langue et de la littérature italienne, et leur communiquèrent cette direction spéciale que, malgré leurs vicissitudes, elles ont toujours conservée.

Depuis le X^e^ siècle, ce qu'on nommait les sciences commençait à se relever de l'état de misère dans lequel elles étaient déjà tombées; mais elles ne sortaient pas de la sphère étroite des écoles, où elles s'étaient en quelque sorte réfugiées. On ne les traitait que dans un latin devenu aussi barbare que cette langue vulgaire que la nation commençait à bégayer. Il n'y avait presque plus de communication entre ces deux dialectes, ni entre la nation et le petit nombre de docteurs scolastiques qui prétendaient savoir tout ce qu'on savait de leur temps. Ce fut sans doute un grand avantage pour

la nouvelle langue et pour la littérature naissante; car le genre de connaissances qu'on enseignait dans les écoles n'étant propre qu'à étouffer les facultés de l'imagination, loin de contribuer aux progrès des lettres, les aurait empêchés ou du moins retardés, et aurait multiplié les théologiens et les sophistes plutôt que les poètes et les orateurs. Nous verrons que par la même raison, dès que la littérature commence à dominer en Italie, la scolastique perd à son tour de son crédit et de son influence.

L'une des causes qui eurent le plus de part à la formation d'une langue commune chez les Italiens, fut le besoin qu'ils sentirent de se communiquer leurs moyens pour la défense commune de leur indépendance et de leur liberté. La ligue lombarde, où prirent part tant de peuples d'Italie pour résister aux prétentions et aux menaces des Allemands, et l'administration démocratique qu'un grand nombre de villes avaient adoptée, durent les engager à employer et développer leur dialecte. On ne

pouvait imaginer des circonstances et des moyens plus favorables pour former un nouveau langage et lui donner le plus haut degré de perfection possible.

Malheureusement cet amour d'indépendance alla s'affaiblissant de plus en plus, et des circonstances d'une nature différente l'emportèrent. L'ambition des petits seigneurs et surtout des papes, qui abusèrent de la bonne foi ou de la faiblesse des peuples, et plus encore la prépondérance des princes étrangers qui s'établirent dans quelques parties de l'Italie, exercèrent une influence plus étendue et plus durable : aussi eurent-elles plus de part à la formation de la langue vulgaire et au progrès des lettres; mais en y cherchant des moyens de plaisir ou de pouvoir, elles se rendirent propres aux intérêts de la cour plutôt qu'aux intérêts de la nation, et c'est de la combinaison de ces deux circonstances que dériva l'influence qu'exercèrent en même temps les Provençaux sur les Italiens.

De toutes ces langues nées depuis la dis-

parition de la langue latine, celle qui avait devancé tous les dialectes contemporains, et qui paraissait destinée à dominer sur toutes les autres, était la langue romane ou provençale. Les troubadours étaient déjà célèbres par leurs contes, leurs vers et leurs tensons. Regardés comme les ministres des plaisirs des princes, ils étaient l'âme et l'ornement principal de toutes les fêtes publiques et particulières. Frédéric II et Mainfroi son fils, les attirèrent jusqu'à la cour de Palerme, où l'on vit dominer pendant quelque temps le dialecte sicilien. Ensuite Charles d'Anjou, comte de Provence, devenu roi de Naples, ayant acquis une grande autorité sur l'Italie, y introduisit partout les plaisirs de sa cour et le goût des troubadours. Les Italiens ne purent demeurer long-temps indifférens au genre de faveurs et de distinctions que remportaient ces versificateurs : ils commencèrent par les imiter; ils finirent bientôt par les surpasser.

D'abord ils sentirent, dans leurs premiers essais, combien leur langue était in-

férieure à la provençale; ils en rougirent, et furent sur le point de l'abandonner et de lui préférer la dernière. Cette assertion se trouve confirmée par le nombre de noms italiens qui se trouvent dans le catalogue des poètes provençaux, tels que Folchetto de Gênes, surnommé de Marseille, Nicoletto de Turin, Sordel de Mantoue, Barthélemy Giorgi de Venise, Boniface Calvi et Percival Doria, de Gênes, qui tous méritèrent le titre de troubadour. Mais dès que les Italiens se crurent assez avancés pour ne composer que dans leur propre langage, ils tâchèrent de s'élever au plus haut point de perfection, en lui appropriant les formes et l'esprit de la langue et de la poésie provençale. Ils ne firent qu'imiter et parfois traduire leurs modèles; ils en prirent les locutions, les mètres, le rhythme, et même la manière de penser.

Si l'on en croit Petrarca, ce furent les Siciliens qui les premiers firent parler les muses dans leur dialecte, probablement plus flexible et plus doux que ceux qui

étaient en usage dans l'Italie. Parmi ces premiers versificateurs, on trouve l'empereur Frédéric lui-même, Pierre des Vignes son chancelier, le roi Ensius et Mainfroi ses fils. Bientôt, ou presque en même temps, Florence et les autres villes d'Italie s'empressèrent d'imiter et de surpasser les Siciliens. Ainsi, en combinant de plus en plus leurs dialectes, les Italiens commencèrent à se montrer, peu d'années avant la fin du XII^e^ siècle, en possession d'une poésie plus ou moins façonnée à la provençale. On aperçoit les premières traces d'un langage commun, qui s'enrichit de tous les autres, dans les vers de Ciullo d'Alcamo, sicilien; de Lucio Drusi, de Pise; de Folcacchiero des Folcacchieri, de Sienne; et de Louis de la Vernaccia, d'Urbin, presque tous contemporains; et l'on ne rencontre que vers la fin du XIII^e^ siècle quelques poètes qui, profitant de plus en plus des premiers essais de leurs devanciers, donnèrent une forme plus régulière à leur langue et à leur poésie.

On reconnaît dans les vers de ces poètes

les formes les plus caractéristiques de la versification et de la poésie provençale. Les poètes italiens se les sont tellement appropriées, que loin de les avoir effacées pendant le cours de leur longue durée, ils les ont encore plus développées et embellies. Tels sont l'emploi des rimes considérées comme essentielles à toutes sortes de vers; la chanson, sur laquelle les Italiens ont formé leur ode ou *canzone*, et l'envoi qui la termine toujours; les récits fabuleux d'aventures chevaleresques ou galantes; les moralités tirées de ces mêmes récits; les tensons ou débats poétiques, que les improvisateurs italiens n'ont pas entièrement oubliés; enfin les ballades, les sixtines, et surtout les nouvelles qui eurent tant de vogue chez les Italiens. Bien qu'on puisse chercher auparavant, et dans l'Italie et ailleurs, quelques traces de ces formes poétiques ou rhythmiques, et spécialement du sonnet, elles furent tellement employées et accréditées par les Provençaux, qu'on a droit de les regarder comme leur propriété.

Outre ces formes purement extérieures, les Italiens empruntèrent aussi aux Provençaux ces tours de pensées ingénieuses et galantes, ce luxe de descriptions, de comparaisons et d'images, inconnus aux anciens classiques, et qui constituent en quelque sorte un des caractères de la poésie moderne. Pendant cette première période, les uns ainsi que les autres ne consacrèrent leurs vers qu'à célébrer leurs héros et à chanter avant toute autre chose leurs amours et leurs plaisirs. Souvent même ils sacrifient à ce sujet profane les images les plus sacrées de la religion; ils n'épargnent pas non plus ses ministres : souvent ils déclament contre leurs vices, plus souvent encore ils se moquent de leurs maximes et de leur ministère.

Cette première direction que les Provençaux communiquèrent aux Italiens, ils l'avaient déjà reçue eux-mêmes des Arabes en Espagne. La littérature, et surtout la poésie des Arabes, n'avait rien de commun avec celle des Grecs. Les premiers avaient em-

prunté des autres, et spécialement d'Aristote, tout ce qui tient à la philosophie. Ils traduisirent ou commentèrent leurs ouvrages; ils nationalisèrent leurs écoles; ils propagèrent leurs doctrines; mais ils n'accueillirent pas de même leurs poètes et leurs orateurs. L'éloquence et la poésie des Arabes sont aussi propres à eux que leur climat, leurs mœurs et leur religion. Ils se sont plu à interpréter la nature comme les Grecs; ils ont même ajouté à leur dialectique; mais ils n'ont senti qu'à leur manière, et n'ont voulu s'exprimer que d'après leur propre imagination. Aucun peuple ne s'exalte plus qu'eux au milieu des plaisirs et à l'aspect d'une nature riche en productions variées, et qui commande la volupté. De là cette jouissance mystique, aérienne, rêveuse, qui forme l'idéal de leur poésie, qui anime leur langue hardie et métaphorique, et accompagne tous leurs genres de plaisirs. Je ne parle pas du caractère de leurs chants guerriers, lugubres et moraux, qui

ont été de même plus ou moins imités par les Provençaux; il suffit d'avoir indiqué le caractère le plus dominant, dont on reconnaît l'influence dans la poésie provençale, et successivement dans la poésie italienne.

II.

Nouvelle direction que donnent à la littérature des Italiens leur propre génie et la connaissance des anciens. — Caractère fondamental de la poésie italienne vers la fin de cette période.

Les institutions et les mœurs des Italiens diffèrent beaucoup de celles des Provençaux, ainsi que les unes et les autres de celles des Arabes. Le goût et la manière de ces derniers, en passant chez les autres, devaient donc se modifier, surtout lorsqu'il fallait les mettre d'accord avec des opinions et des usages que la nation gardait comme inviolables ou plus appropriés à ses habitudes. Ainsi, quelle que fût l'influence que les littératures arabe et provençale eurent sur la littérature italienne, elle ne put éviter ces couleurs locales qui durent plus ou moins l'altérer. Une des causes les plus

sensibles qui contribuèrent à cette altération, fut sans doute le génie des Italiens. Ils n'imitèrent que pendant peu de temps les troubadours, dont la gloire littéraire fut d'une très courte durée, et ils se livrèrent bientôt à l'essor de leur propre imagination. Ils développèrent, ils améliorèrent plusieurs de leurs formes, et particulièrement la chanson, le sonnet, la sixtine et tous les autres genres. Et comme ils se croyaient de plus en plus supérieurs à leurs modèles, tandis que ceux-ci allaient tous les jours rétrogradant, ils finirent par les déprécier autant qu'ils les avaient admirés. Ainsi à mesure qu'ils secouaient le joug de l'admiration, ils ne furent plus que des émules, et ne suivirent que les inspirations de leur génie.

Cette opinion, défavorable aux Provençaux, s'accrut davantage lorsque les Italiens commencèrent à mieux connaître et à goûter les classiques grecs et latins. Que devaient désormais paraître à leurs yeux les productions, quoique plus ou moins ingé-

nieuses, des troubadours, comparées aux chefs-d'œuvre de l'antiquité? Ce nouveau spectacle dut nécessairement les détourner de ce qui les avait auparavant étonnés. Ils s'emparèrent aussitôt des richesses littéraires des anciens classiques, dont ils se regardaient comme les héritiers légitimes. Ils firent d'eux ce qu'ils avaient fait des troubadours : ils les préférèrent et les imitèrent à la fois. Voilà une nouvelle direction que les Italiens prirent vers la fin de cette première période de leur littérature, et qui se combina aussi avec celle qu'ils avaient reçue des Provençaux.

Nous nous sommes borné jusqu'ici à indiquer les faits généraux; nous en rencontrerons sans doute qui nous mettront à même de les apprécier mieux encore, et sans lesquels nous les jugerions ici trop tôt ou trop légèrement.

Un des caractères les plus remarquables que l'influence des anciens communiqua à la littérature italienne, ce fut l'amalgame de ces opinions platoniciennes que la reli-

gion chrétienne avait jadis consacrées, et dont quelques uns des premiers poètes surent tirer beaucoup de parti. Aucun des Italiens n'osa plus monter au Parnasse sans avoir passé par l'académie de Platon. Il se forma une espèce de mysticisme poétique, qui consacra les prodiges de la beauté et les sentimens de l'amour. Tout ce que cette passion avait eu jusqu'alors de profane ou de vulgaire disparut tout-à-fait; elle devint un moyen de communication entre la terre et le ciel, entre les mortels et les anges. C'était un mélange de mythologie, de platonisme et de christianisme, qui constitua le fond de la poésie italienne; et c'est là que les plus grands poètes d'Italie n'ont jamais cessé de puiser la plupart de leurs images, de leurs pensées, de leurs inventions, et même leurs bizarreries.

Qu'on ne demande cependant pas le génie aux Italiens durant le XII^e^ et même le XIII^e^ siècle; on ne trouverait que les élémens informes de ce que nous venons d'observer, et seulement les germes des fruits

qu'ils devaient produire dans les siècles suivans. Leurs premiers essais poétiques ne furent qu'une combinaison puérile de rimes et de rhythmes; ils ne s'occupaient que de la forme extérieure de la versification; tout le reste n'était que des complimens amoureux et des futilités galantes. Il serait donc ridicule de comparer, à la même époque, la poésie des Provençaux avec celle des Italiens qui n'en avaient pas encore. Ce serait confronter la virilité des uns avec l'enfance des autres. On peut cependant mentionner dans la seconde moitié du XIII^e^ siècle quelques écrivains qui commencent à se faire remarquer dans la foule. Tels sont Mathieu Spinello de Giovenazzo, dans le royaume de Naples, et Ricordano Malespini de Florence, qui, les premiers, écrivirent en italien l'histoire de leurs temps; les deux poètes bolonnais Guido Guinicelli et Guido Guislieri, Fra Guittone d'Arezzo, Bonagiunta Urbiciani de Lucques, et surtout Brunetto Latini, Guido Cavalcanti, florentins, et Fra Jacopone de Todi, qui tous contribuèrent

plus ou moins, et par leurs vers et par leurs connaissances, à la gloire littéraire du XIV^e^ siècle, et à qui Dante et Petrarca eux-mêmes ont souvent témoigné leur estime ou leur reconnaissance.

Seconde Période.

DEPUIS 1275 JUSQU'EN 1375.

I.

Élévation subite de la littérature italienne au moyen de Dante. Ses ouvrages en prose. Ses vers lyriques. Caractère de ces poésies et de leur auteur.

Un homme s'avança si rapidement dans la carrière, qu'il fit perdre de vue tous ceux qui l'avaient précédé ce : fut Dante Alighieri. L'art, qui comme la nature, son véritable maître, ne marche que pas à pas, semble l'avoir exempté de ses lois. Ce n'est pas qu'il n'ait profité de l'exemple des autres et de ce qui existait avant lui; mais il trouva si peu de secours dans son temps, et en laissa un si grand nombre à ses successeurs, qu'on le regarde avec raison comme le premier fondateur de la littérature italienne, ou plutôt de la littérature mo-

derne, et qu'une époque toute nouvelle commence avec lui.

Dante naquit à Florence en 1265. Il apprit tout ce que le temps pouvait lui fournir de meilleur. Brunetto Latini fut un de ses maîtres, et c'était le plus savant homme de son époque. Il avait le premier exercé les Florentins à bien parler, et, ce qui importe plus encore, à conduire sagement les affaires publiques. Son *Trésor*, ouvrage qu'il écrivit en France, et même en français, est la première encyclopédie qui ait paru depuis la renaissance des lettres. Mais, bien que ce livre prouve le talent et l'érudition de son auteur, il dénote en même temps la misère des connaissances de ce siècle, dont il était le dépôt. C'est en le considérant sous ce point de vue qu'on sent encore mieux le peu d'avantages que Dante put en tirer, et combien il s'éleva au-dessus de ses contemporains. Dante visita aussi les écoles et les cours les plus célèbres; il se rendit même à l'université de Paris; il y soutint, ainsi qu'ailleurs, des thèses de théologie et

de philosophie, suivant l'usage du temps : mais c'est dans ses ouvrages qu'on voit mieux encore ce qu'il n'avait appris que de lui-même.

Nous avons de lui un traité *De la Monarchie*, où l'on peut apprécier à la fois son savoir et son caractère. Pierre des Vignes, ce ministre aussi fidèle qu'infortuné de Frédéric II, avait déjà écrit, plus que ne le comportait son siècle, sur la juridiction des papes et des rois, ce qui était alors le grand sujet de dispute et de discorde entre les publicistes guelfes et les gibelins. Dante alla plus loin encore : regardant le pouvoir monarchique comme indispensable au bonheur de la société universelle, il soutint que le peuple romain avait le droit d'exercer cet ancien pouvoir, et, ce qui est encore plus important, que l'autorité du monarque dépend immédiatement de Dieu et non du pape, dont il borne la puissance à sa pure autorité spirituelle. Il avance sans ménagement que l'Église est dans l'empire, et non l'empire dans l'Église. Il rejette toutes

les interprétations forcées que les papes faisaient de quelques passages de la Bible, et plus encore ces prétendues donations de Constantin et de Charlemagne, dont on a fait tant d'abus et tant de bruit. Quoique cet ouvrage soit infiniment supérieur à tout ce qu'on avait produit dans ce genre, il n'appartient à la littérature proprement dite que par le degré d'ordre et de précision qui y règne, malgré ses formes rudes et scolastiques, et par le caractère de ces principes hardis dont il a enrichi son poëme, et qui ont tant contribué à la liberté de l'esprit, des lettres et des beaux-arts.

L'ouvrage qui prouve plus proprement ce dont la langue et la littérature lui sont redevables, est celui qui a pour titre *De l'Éloquence vulgaire*. Dante l'écrivit en latin, ainsi que le traité *De la Monarchie;* et il ne parut qu'au XVI^e^ siècle traduit en italien par Jean-George Trissino. Nul n'a même, jusqu'à nos jours, caractérisé le génie et les droits de la langue italienne aussi bien que Dante l'avait fait dans ce traité.

Il examine, il compare tous les dialectes les plus remarquables de l'Italie. Bien supérieur à la foule de ces grammairiens dont les travaux ont souvent plutôt nui à la langue et aux lettres, il se montre philosophe et italien à la fois, en signalant cet idiome national qu'il appelle *illustre, aulique, fondamental,* et qui, loin de se resserrer dans la sphère étroite d'une province, s'enrichit au besoin de tous les dialectes des autres. Ainsi, à l'occasion de la langue, il faisait en même temps sentir à ses compatriotes l'avantage de mettre en commun leurs pensées, pour hâter les progrès de l'esprit et le perfectionnement de la société. Il traite aussi de l'usage qu'on avait fait, et qu'on pouvait encore faire de cette langue naissante, qu'il voyait se prêter à tous les essais et à tous les genres de littérature et de style.

On trouve des idées du même intérêt dans son *Banquet,* ouvrage qui appartient encore plus à la littérature, et par le fond, et par la langue italienne dans laquelle il a été rédigé. Platon, dans son *Banquet,* ne

fait qu'exposer la discussion éloquente sur l'amour à laquelle s'étaient livrés les convives. Dante se propose, dans le sien, de commenter quelques unes de ses poésies lyriques, et de fournir, par ce moyen, une nourriture fort salutaire à l'ignorance de ses commensaux. Comme ses contemporains n'avaient pas encore une opinion favorable de leur langue vulgaire, il veut les convaincre qu'elle est capable d'exprimer convenablement les pensées les plus graves et les plus difficiles. Il tâche de le prouver par l'exemple même de ses *canzoni*, où cette langue, quoique naissante et non encore assez exercée, n'avait pas hésité à le suivre jusqu'aux plus hauts mystères de la philosophie. Chaque phrase, chaque mot lui paraissait rempli de sens et marqué au coin d'une doctrine profonde. Il était orgueilleux de la noblesse et de l'efficacité de sa langue plus que du mérite de ses propres vers. Il jouissait du succès de ses efforts, et du triomphe que cette langue nouvelle devait remporter sur toutes les autres. Il osc

même annoncer que « le soleil ordinaire « marchait vers son déclin, et qu'il ne lui- « rait plus; qu'un nouveau soleil allait en « même temps s'élever, et rendre la lumière « à ceux qui sont dans les ténèbres, n'étant « plus éclairés par l'autre ».

L'aurore de ce nouveau jour qu'il annonçait, fut l'apparition de ses vers lyriques. Dante n'avait pas encore dix ans lorsqu'il vit et aima Béatrix, jeune enfant du même âge, dont il fit sa muse, et qu'il célébra jusqu'à la fin de ses jours. Cette passion, qui ne cessa jamais, lui apprit l'art de faire des vers, et lui dicta ses poésies. Il décrit dans son premier ouvrage, *La Vita nuova*, les agitations et les petits événemens de son amour, et dans ce récit, ou espèce de roman érotique, il y encadre les diverses pièces de vers qu'il avait composées pour sa Béatrix.

Jusqu'à Dante on n'avait que rimé; c'est par lui que la véritable poésie reparut en Italie. Tous les autres versificateurs, avant lui, n'étaient amoureux que pour chanter; Dante ne chanta que parce qu'il aimait

véritablement, et n'exprimait en chantant que ce qu'il sentait. C'est à cela qu'il réduisait tout son art et tout son talent; il dit lui-même à un des rimeurs de son temps, qui composait des vers riches d'ornemens et vides de sens : « Je suis un homme qui, lorsque l'amour l'inspire, écrit et n'exprime que ce qu'il lui dicte au fond du cœur » (1); mais Dante ne dit pas encore tout.

Il était doué d'une profonde sensibilité, qui communiquait à ses idées et à ses passions un degré d'exaltation qui n'était pas ordinaire. On sait qu'un jour il trouva dans la boutique d'un apothicaire je ne sais quel livre qu'il avait en vain cherché depuis longtemps. Il se met à le lire; un grand bruit se fait dans la rue pendant sa lecture; Dante n'entend rien; il reste même immobile à la même place, continuant de lire depuis midi

(1) . . . . . *Io mi son un, che quando*
Amore spira, noto, ed in quel modo
Ch'ei detta dentro, vo significando.
Purg. C. XXIV.

jusqu'au soir. Dans cette sorte de concentration ou d'extase, à laquelle il se livrait très souvent, on reconnaît aisément le caractère de son cœur et de son esprit. C'est de là que sortent ces images vivantes, ces pensées élevées, ces rêves poétiques dont il a rempli ses productions. S'il veut retracer la beauté qu'il aime, sa pensée ne s'arrête point à ce qui est visible, elle pénètre encore des qualités secrètes et plus précieuses. Il contemple dans la perfection des parties extérieures, la perfection de celles qui sont cachées. Il s'élève jusqu'au ciel, dont le soleil et les astres nous font croire qu'il cache le paradis. De même, il imagine que tous les plaisirs de la terre sont renfermés dans ce qu'il ne peut voir. Cette manière de penser, qui devint familière après Dante, était alors toute nouvelle et n'appartenait qu'à lui.

Qu'on ne pense pas que dans ses vols lyriques, il abandonne la sensibilité de son cœur; la passion la plus vive l'accompagne partout. Se trouvant fort malade, il ne

craint que pour la santé de Béatrix. Il s'endort, et il voit des femmes échevelées autour de son lit lui annoncer sa mort; et tandis que le ciel s'obscurcit, et que la terre tremble, un ami lui apprend que Béatrix n'est plus. Il pleure, il s'écrie; on l'éveille, et ses larmes coulaient encore. Il a décrit ce rêve funeste, et il nous fait rêver et pleurer avec lui. On dirait que Dante pressentait, par la force de sa pensée, ce qui devait lui arriver. Il tremble bientôt sur le danger de sa bien-aimée gravement malade; et, pendant qu'il adresse ses prières à la mort, il voit déjà le ciel s'ouvrir, et les anges descendre pour enlever sur leurs ailes, cette âme sainte. Malgré ses prières, Béatrix meurt, ayant à peine atteint l'âge de vingt-cinq ans, et Dante déplore cette perte cruelle avec un ton si pathétique et si vrai, que Pétrarca, dans une pareille circonstance, n'a point hésité à l'imiter.

II.

La Divine Comédie; *circonstances qui y ont eu part; son originalité, son objet; son plan général, et ses qualités particulières.*

Dante ne cessa jamais de consacrer ses larmes et ses vers aux souvenirs de sa bien-aimée. Il lui consacra un monument qui l'honore encore davantage, c'est sa *Divine Comédie*, sur laquelle nous jetterons un coup d'œil, et qui semble avoir porté la poésie italienne à son apogée. Ce poëme n'étant que le tableau le plus intéressant de la vie du poète et de l'esprit de son temps, il est nécessaire de rappeler les circonstances les plus remarquables de l'une et de l'autre, pour apprécier le mérite et le caractère de cette nouvelle épopée.

La vie de Dante ne fut qu'une série de vicissitudes et de malheurs qui lui apprirent à mieux connaître la nature et le

sort des hommes. Il avait perdu son père dans son enfance; jeune encore, il perdit aussi son amante; il se maria avec Gemma Donati, et l'on dit que cette femme fut pour lui ce que Xantippe avait été pour Socrate. Il fut plus malheureux encore hors de sa famille, qui était attachée au parti des Guelfes. Dante ne tarda guère à s'apercevoir que son parti, loin de servir les intérêts de sa patrie, ne servait que ceux de Rome, qui étaient bien différens. Cependant de nouveaux partis se forment et se combinent avec les Guelfes et les Gibelins; on les désigne par le nom des Blancs et des Noirs. Boniface VIII favorisait les Noirs, qui étaient pour la plupart des Guelfes; il engagea Charles de Valois à venir à Florence pour les soutenir les armes à la main. Dante, après avoir en vain contenu les deux factions, s'était rendu à Rome pour détourner le pape de son projet odieux. Il apprit bientôt qu'il était joué par le saint pontife; que Charles de Valois était entré à Florence pour se jouer à son tour des Noirs et

des Guelfes; que sa maison avait été pillée, et qu'ainsi que tous les Blancs il était exilé de sa patrie. Dès-lors Dante, se voyant contraint de suivre le parti des Gibelins, et condamné, après leurs efforts inutiles, à être brûlé vif, perdit tout espoir de rentrer et de mourir dans sa terre natale; il fut obligé de chercher çà et là, pendant le reste de sa vie, un asile et des secours; genre d'existence qui se prolongea jusqu'à sa mort, arrivée en 1321, sur une terre étrangère, dans la ville de Ravenne.

Son exil fut un voyage continuel et toujours instructif. Il séjourna à Padoue, à Gubbio, à Vérone, à Udine, à Ravenne; il parcourut les autres villes de l'Italie. Indépendant par caractère et par habitude, et exposé à souffrir le pouvoir de ses anciens amis ou de ses protecteurs, il éprouva « combien est amer le pain d'autrui, et combien « il est dur de descendre et de monter les « degrés d'une maison étrangère »; mais il apprit à mieux connaître les passions et les mœurs de ces personnages que la violence

ou la fraude avait élevés au-dessus des autres, et la bassesse et l'ignorance des peuples qu'ils avaient asservis. Il chercha partout les événemens les plus singuliers, les anecdotes les plus scandaleuses, les intrigues et les trahisons les plus horribles. Il n'y eut pas de cours ou de cabinets, soit des papes, des rois, des seigneurs, où son regard sévère ne pénétrât pour en révéler les mystères; et détestant de plus en plus le despotisme des uns et la servitude des autres, la seule consolation qu'il trouva au milieu de ses malheurs et de ses réflexions, fut d'achever son poëme, qu'il avait déjà conçu, et qui est, en quelque sorte, une image symbolique de sa longue pérégrination. C'est là qu'il se plaît à se venger de ses ennemis, ou plutôt à juger ses contemporains, qui étaient presque tous ennemis d'eux-mêmes et de leur propre pays; et c'est ainsi qu'en nous laissant le tableau le plus fidèle de son siècle, il a corrigé et amélioré une postérité plus heureuse.

Sous ce rapport son poëme diffère entiè-

rement de ceux qu'on connaissait avant lui. Homère n'avait retracé que les temps héroïques de la Grèce, Virgile y joignit ceux de l'antique Italie; ils ont choisi l'un et l'autre des époques plus ou moins reculées, où il est plus facile d'imaginer et d'intéresser par des inventions merveilleuses. Dante ne s'écarte pas de son temps; il décrit plutôt ce qu'il observe que ce qu'il imagine; et, sans nuire à la vérité historique qui est l'objet principal de son poëme, il puise à des sources toutes nouvelles les ressorts de ce merveilleux qu'exige la nature de l'épopée. De là dérivent aussi les nouvelles formes que Dante a le premier employées; et, à cet égard, il est plus original que Virgile qui avait suivi le plan et le système d'Homère, et plus encore que ses autres devanciers qui ont toujours imité Homère ou Virgile. Dante est le seul qui conçoit et exécute un plan tout nouveau, dont on ne trouve point d'exemple ni dans l'*Iliade* ni dans l'*Énéide*.

Dante devait cependant donner à sa fable, ou plutôt à son histoire, une forme poétique

capable de nous intéresser et de nous étonner. Il met ses personnages dans une position qui relève leur condition ordinaire; il les fait reparaître dans un monde tout différent de celui dans lequel ils avaient plus ou moins figuré; et, sans altérer leur caractère et les événemens auxquels ils avaient pris part, il leur fait jouer un nouveau rôle dans l'enfer, ou dans le purgatoire, ou dans le paradis, où il les place selon leur mérite. Les vices même les plus bas, et les êtres les plus vils et les plus méprisables, que le poète est souvent obligé de regarder tout en passant, il les présente dans un tel point de perspective, qu'ils nous frappent d'horreur et d'étonnement, genre de merveilleux d'autant plus efficace qu'il était fort accrédité par la superstition de son temps.

Probablement il tira la première idée de sa descente en enfer de l'*Énéide* de Virgile, qu'il avait pris pour son guide dans ce voyage mystique, comme pour son maître en fait d'éloquence et de style. Et quel besoin pouvait-il avoir du roman *Le Guérin*,

ou des *Visions* de ses contemporains, et même du *Petit Trésor* de Brunetto Latini, pour faire un voyage au-delà du monde, d'abord guidé par Virgile, et ensuite par Béatrix, comme Énée l'avait fait guidé par la sybille de Cumes? Virgile n'avait fait qu'imiter Homère et Platon, et tous deux avaient retracé les mystères cachés d'Éleusis. Mais comme Virgile saisit dans son poëme l'occasion d'expliquer le système de Pythagore, Dante à son tour entreprit d'exposer la doctrine théologique des chrétiens, et donna à cette première idée un tel développement et dans le plan, et dans les détails, qu'on n'y voit plus que ce qui appartient à lui seul.

Examinons, d'après ces considérations générales, la manière spéciale dont il dispose sa fable. Au milieu de sa carrière ou plutôt de sa vie, toujours agité par les erreurs et les passions, Dante se trouve égaré au pied d'une montagne, qu'il s'efforce en vain de franchir. Trois bêtes féroces l'empêchent de monter, et le repous-

sent en arrière. Alors s'offre à ses yeux un inconnu ; c'est Virgile, que Béatrix lui a envoyé pour le préserver du danger et le diriger dans son voyage. Dante invoque son secours, et Virgile, qui se découvre, le rassure et lui montre la véritable route qu'il doit suivre. Ils pénètrent aussitôt dans l'enfer, dont ils parcourent les neuf cercles et leurs divisions, ainsi que Dante le partage. Tous ces cercles obscurs vont se resserrant à mesure qu'ils s'approchent du centre de la terre, où Lucifer demeure enfoui. De là on monte, dans un sens contraire, à la montagne du purgatoire, en traversant les sept enceintes ou degrés ascendans qui la séparent. C'est au sommet de cette montagne que se trouve le paradis terrestre ; et c'est là que Virgile, ne pouvant conduire plus loin son élève, le consigne aux soins de Béatrix, qui, après l'avoir accueilli, le met à même de visiter et de connaître les sept sphères célestes jusqu'à l'empyrée, au pied du trône de l'Éternel.

Le plan est fort simple en lui-même,

mais la scène où le poète place sa fable est si vaste et si bien coordonnée, mais les tableaux qui la décorent sont si sublimes et si merveilleux, mais les incidens qui les animent de temps en temps sont si pathétiques ou si piquans, que lorsqu'on a fait une fois ce voyage, on ne se lasse pas de le refaire encore, malgré sa longueur et les difficultés qu'il faut surmonter. Le protagoniste de cette épopée est Dante lui-même; et c'est l'amour de Béatrix, ou l'amour de la justice et de la sagesse, dont Béatrix est le type, qui l'emporte et qui le dirige. Il l'avoue lui-même, en disant quelque part à Caton qu'il ne voyage que pour chercher cette liberté qui est si douce pour celui qui ne refuse pas de mourir pour elle (1). Ainsi Virgile et Béatrix, en le conduisant dans ce long voyage, ne se proposent que de tourner son attention vers des objets ou sur des

(1) *Libertà va cercando, ch'è sì cara,*
Come sa chi per lei vita rifiuta:
Purg. C. 1.

idées qui puissent encore plus l'affermir dans l'exercice de la raison et de la vertu. En effet il passe en revue tous les vices par lesquels l'Italie se plongeait de plus en plus dans la servitude; il ose attaquer les préjugés les plus imposans dont la cour de Rome et ses partisans profitaient tous les jours pour terrasser leurs ennemis, et élever une puissance la plus contraire aux intérêts de la religion et de l'Italie. Il met au grand jour l'infamie de ces grands personnages qui, favorisés par la fortune, ne méritaient que la haine et le mépris de leurs concitoyens. Il n'oublie pas le petit nombre de ceux qui, dignes d'un meilleur sort, étaient tombés victimes de la calomnie et du pouvoir. Au moyen de cette sorte d'épreuves ou de purification, Dante parvient enfin à connaître la vérité en elle-même, source de toute perfection; et c'est là le but unique et véritable du poëme, but qui en lie et en coordonne toutes les parties, qui autrement n'auraient point de rapport et d'ensemble. Sous ce point de vue, on pourrait comparer

la *Divine Comédie* de Dante à l'*Odyssée* d'Homère, ou à tout autre poëme dont le sujet est un voyage entrepris pour quelque grand objet : mais quelle différence entre le voyage de Dante et celui d'Ulysse ou d'Énée !

L'importance de ce poëme résulte encore plus de l'importance de ces détails. Ne pouvant en donner ici une idée complète, nous chercherons seulement à en indiquer les beautés les plus remarquables.

C'est dans sa *Comédie* que le Dante a montré le mieux comment il fallait s'y prendre pour élever sa langue naissante, en la nourrissant de tous les dialectes italiens, et lui donnant une forme toujours régulière. Entre ses mains elle se prête, quoique sauvage, à tout ce qu'il veut; elle parle de choses qu'elle n'avait pas encore entendues; et, ce qui étonne encore plus, elle marche, pour ainsi dire, avec tant d'adresse et de sûreté, qu'elle ne souffre aucune incertitude, aucun embarras : elle est claire, elle est simple et rapide. Tout occupé de ses pensées, Dante

n'emploie que ce qui est nécessaire pour les exprimer, et souvent il nous fait entendre plus qu'il ne dit. Quelque part qu'aient eue dans la formation de la langue italienne sa langue mère, le climat, les circonstances du siècle et du pays, on ne peut contester ce qu'elle doit particulièrement au Dante. Son exemple, plus que tout autre, prouve combien le caractère d'une langue dépend du génie de celui qui sait l'employer. Enfin, si la langue italienne a hérité en quelque sorte de la gravité de la langue latine, si elle a emprunté de son climat et de l'aspect de son pays ce qu'elle a de pittoresque et d'harmonieux; sa rapidité, sa force et sa concision ne sont que l'ouvrage de ce poète.

Quoique plus ou moins concise, sa manière n'est jamais sèche; il peint toujours à grands traits. Sa pensée se montre tout entière, et tire son coloris de son propre fonds. Les lieux de l'enfer qui ne se laissent pas apercevoir par leur obscurité, deviennent pour lui *muets* aux yeux qui n'y distinguent rien. Il caractérise ailleurs les paresseux, en

disant, d'un mot, qu'ils *ne vécurent jamais*. Aussi nous présente-t-il quelque part un homme obscur de cette race, qui est assis, se tenant les genoux embrassés, et courbant entre eux son visage. Dante, dans son traité *de l'Éloquence*, avait divisé le style en tragique, élégiaque et comique. Quoiqu'il eût donné à son poëme le titre de *Comédie*, peut-être par modestie, il les a tous employés, suivant la nature des divers sujets, et toujours avec le même succès. Mais le style qui domine le plus dans son épopée est sans doute le tragique, et en même temps celui qui convenait le plus à son poëme et à son caractère. Quel que soit celui qu'il emploie, ses phrases sont toujours pleines de sens et de vie.

On regarde la langue italienne comme la plus harmonieuse de toutes les langues modernes; mais aucun des poètes italiens n'a conçu une si grande variété de rhythmes que Dante. Presque chaque vers est imitatif, et le son contribue toujours au coloris du sujet et à l'expression du sentiment. Quoique cet

art ait acquis de nos jours une grande perfection, nous pensons toutefois que nul plus que Dante n'en a su profiter. Qu'on passe de l'enfer au purgatoire, du purgatoire au paradis, d'un chant à l'autre, le poète semble à chaque pas changer de ton, d'instrument, d'harmonie, à mesure que son génie l'inspire et lui dicte ses vers. (1)

Une des qualités les plus originales qu'on remarque dans le poëme de Dante, c'est le genre de comparaisons dont il fait usage. Il les tire souvent des trois règnes de la nature, et plus souvent de la nature même de l'homme. Il en emprunte quelques unes à Virgile, comme celui-ci les avait empruntées d'Homère; mais il le fait toujours d'une

(1) Je cite quelques vers au hasard pour faire encore mieux sentir cette variété.

E caddi come corpo morto cade.—
Graffia gli spirti, gli scuoja ed isquatra.—
Di qua, di là, di giù, li su li mena.—
E tre fiate nel petto mi diedi.—
Dolce color d'oriental zaffiro.—
Qual tremolante matutina stella, etc.

manière toute nouvelle. Il n'est jamais minutieux; il indique les traits les plus neufs et les plus caractéristiques des objets qu'il rapproche; et ses comparaisons nous frappent par leur évidence. Ainsi il nous présente là un voyageur qui, ayant regagné le rivage, tourne effrayé ses regards vers la mer, où il venait de courir le plus grand danger; ici, des fleurs qui, fermées et courbées par le froid de la nuit, se rouvrent et se relèvent sur leur tige aussitôt que le soleil revient les éclairer; ailleurs, des brebis qui se pressent l'une l'autre à la sortie du bercail; etc.

Cet art de peindre ne se borne pas aux comparaisons; il brille partout, et particulièrement dans les descriptions. Le peintre s'empare des objets surnaturels avec la même facilité que des objets sensibles. Tout ce qu'il touche devient animé; on croit entendre et voir tout ce qu'on lit. Qui ne croirait entrer dans l'enfer avec Dante et Virgile, lorsqu'on se trouve devant la porte au sommet de laquelle se présente cette in-

scription menaçante et sublime? « C'est par « moi que l'on va dans la cité des pleurs...; « laissez toute espérance, ô vous qui entrez « ici (1) ». Qui n'entend ce bruit confus d'idiomes divers et tous horribles, d'accens de douleur, de cris désespérés, de coups de mains, qui retentit dans un air éternellement sombre comme le sable agité par un noir tourbillon? qui ne se croirait entraîné par cet ouragan infernal qui tourmente les âmes qu'il agite et qu'il emporte avec lui? Dante est aussi charmant dans les tableaux du purgatoire qu'il est terrible dans ceux de l'enfer. En voyant ces peintures continuelles, on ne sait comment il a pu imaginer et décrire tant de choses dont nul homme n'avait encore eu d'idée.

Les traits de Dante ne se font jamais autant remarquer que lorsqu'il caractérise ses personnages et leurs passions. On dirait que

(1) *Per me si va nella città dolente...;*
Lasciate ogni speranza, voi ch' entrate.
Inf. C. III.

ses phrases ont quelque chose de magique. En peu de mots il dessine un grand portrait, et ce portrait est tout vivant. Sordel de Mantoue, tout solitaire, regarde comme le lion lorsqu'il se repose; Capanée, dans son attitude et dans ses discours, ne paraît s'apercevoir ni du sable enflammé ni de la pluie de feu qui l'accable; Farinata, levé dans son tombeau, témoigne pour l'enfer le plus grand mépris; etc.

Parmi les couleurs qu'emploie ce poète, il répand partout cette teinte mélancolique, ce ton sentimental qui tenait à son caractère, et qui était le résultat de ses torts et de ses malheurs. On connaît assez les épisodes de Françoise de Rimini et du comte Ugolin, qu'on ne lit jamais sans fondre en larmes. Mais combien d'autres ne sont-ils pas d'un égal intérêt? Tels sont sans doute ceux où Pierre des Vignes raconte sa disgrâce et sa mort; où Mainfroi, excommunié et exhumé par les prêtres, assure avoir été sauvé par l'Éternel; où Buonconte révèle comment, un ange s'étant emparé de son

âme, son corps resta en proie à un démon. Lors même que le poète semble uniquement emporté par la haine ou par la colère, il déclame contre les méchans et nous fait pleurer en même temps sur les malheurs qu'ils ont produits. Qui ne déplorerait les maux de l'Italie lorsque Sordel invective ses oppresseurs? En des occasions pareilles il n'oublie jamais les hommes et la patrie. Dans ses autres poésies, c'était la passion pour Béatrix qui dictait ses vers; dans son poëme c'est la passion la plus noble, c'est l'amour de l'humanité qui l'inspire, et c'est le plus grand hommage qu'il ait rendu à Béatrix elle-même qu'il regarde comme sa muse.

Nous avons cru devoir faire apprécier les perfections de ce poëme, parce qu'elles nous font connaître en même temps le caractère de la littérature que l'auteur a créée. Il faut cependant ajouter que s'il ne put éviter quelques uns des défauts de son siècle, ils servent en quelque sorte à nous faire sentir mieux encore les beautés qui ne sont qu'à lui. Ils se

font remarquer dans quelques tours ou peu intelligibles, ou peu harmonieux, ou très familiers; mais ils sont plus rares qu'on ne pense. D'ailleurs, comme nous devons esquisser l'histoire de la littérature italienne, il aurait été, ce me semble, hors de propos de s'attacher a déterminer les imperfections qu'il avait reçues du siècle précédent, lorsque l'on peut montrer les progrès qu'il fit faire au sien.

Ce qu'on ne peut pas se dispenser de faire observer, c'est qu'on trouve le *Purgatoire* moins intéressant que l'*Enfer*, et le *Paradis* encore moins que l'un et l'autre; ce qui atténue beaucoup l'effet, qui devrait au contraire aller en augmentant. La dignité du sujet ne soutient pas toujours l'intérêt de la fable; et dès que les grandes passions disparaissent, tout intérêt disparaît avec elles. Lorsque nous arrivons au *Purgatoire*, nous ne rencontrons plus ces objets ni ces tableaux qui dans l'*Enfer* nous ont pénétrés d'horreur et de pitié; nous nous trouvons au milieu de souffrances et de

douleurs qu'une douce espérance, qu'un sentiment de sûreté tempère de plus en plus, et fait à peu près négliger. Les passions sont aussi faibles que douces.

Ce défaut devient encore plus sensible à mesure que nous montons dans le paradis: plus de douleur et de crainte; un bonheur, un plaisir complet, et par conséquent monotone, nous rassasie bientôt, nous ennuie et nous endort. C'est pour cela que ce sujet si éminent est l'écueil des artistes et des orateurs. Michel-Ange n'aurait pas sans doute créé un chef-d'œuvre, s'il eût substitué au dernier jugement la paix céleste des bienheureux. Dante a cru vaincre cette difficulté, cette aridité du sujet, en le tempérant par de fréquentes descriptions qu'il a souvent tirées des couleurs et des effets de la lumière. Il fait des astres, plus ou moins resplendissans, diverses sortes d'ornemens symboliques, et ces astres ne sont que les bienheureux qui expriment leur joie au moyen de leurs danses et de leur position figurée; ce qui parfois devient bizarre et

grotesque. Peut-être a-t-il espéré profiter aussi de ce sentiment de colère qu'il a donné à des saints qui regardent encore les vices du siècle avec le même zèle et la même indignation que s'ils étaient ici-bas. Ils disent même des papes et de la cour de Rome ce qu'ils n'en avaient jamais dit étant sur la terre. Quoi qu'il en soit, cela donne quelque mouvement à ses tableaux célestes.

Mais ce dont le poète croyait tirer le plus grand parti, ce sont les discussions théologiques, qui, faisant du paradis une académie scolastique, le rendent encore plus désagréable et plus fatigant. Il ne s'était pas aperçu qu'il cessait d'être poète à mesure qu'il s'efforçait de paraître philosophe et théologien. On n'a cependant pas assez remarqué que cette imperfection est rachetée par une sorte de beauté qui, si elle ne convient guère à l'épopée, constitue le plus grand mérite du genre didactique. Abstraction faite de la nature du poëme, on ne peut refuser au poète le talent si difficile de peindre et de colorer cette espèce d'idées

abstraites et souvent même inintelligibles. Il décrit quelque part les facultés de l'esprit et les mystères de la raison, avec des couleurs si éclatantes et des images si pittoresques, qu'on peut le regarder comme le plus grand des poètes didactiques modernes. Ainsi le *Paradis*, sous ce rapport, se dédommage en quelque sorte de ce qu'il perd, considéré comme une suite et le complément de la *Divine Comédie*.

III.

*Autres poëmes du même genre que celui de Dante, et de genre différent, tels que l'*Acerba, *le* Dittamondo, *le* Quadriregio. — *Poëmes de Petrarca et de Boccaccio.*

Nous serons aussi bref, en parlant de quelques auteurs qui ont suivi la carrière de Dante, que nous avons été prolixe en parlant de lui. Cecco d'Ascoli composa un poëme en sixtines, qu'on a nommé *Acerba*, et qu'on devrait intituler plutôt *Acerbo*, du latin *acervum*. Il en voulait à Dante, parce qu'il s'était occupé de nous attrister par ses tableaux effrayans, plutôt que de nous réjouir par des objets plus réels et plus agréables. Il montre par là qu'il ne se connaissait pas assez à la théorie des beaux-arts. Aussi son poëme n'a-t-il point d'invention ni de coloris poétique. C'est une espèce d'encyclopédie en vers, comme le *Trésor*

de Brunetto Latini, dont l'*Acerbo* est peut-être une copie, en est une en prose. L'auteur y traite de physique, de morale, d'astrologie et même de religion. Malheureusement il était convaincu de l'influence des astres, au point qu'il y soumettait non seulement les humains, mais aussi Jésus-Christ. Il fut enfin, grâce à ses vers et à ses horoscopes, brûlé vif à l'âge d'environ quatre-vingts ans. Son poëme prouve aujourd'hui que les maximes des inquisiteurs étaient bien plus dangereuses que les opinions du poète.

Fazio degli Uberti, florentin, entreprit de faire un voyage encore plus long, mais moins difficile que celui de Dante. Il se proposa de parcourir toutes les parties connues du globe, et l'histoire de ses habitans; et intitula son poëme *Dittamondo*. Il se fait guider par Solin, comme Dante l'a été par Virgile. Il n'entreprend son voyage que pour chercher la vertu, cette déesse par laquelle, dit-il, la race humaine peut s'élever au-dessus de toutes les autres races

d'animaux; et, dès qu'il la trouve, elle l'exhorte à réparer le temps qu'il a perdu, et l'encourage à faire tous ses efforts pour arriver à son but. Ainsi il décrit les égaremens, les dangers, les accidens qu'il éprouve: il rencontre tantôt saint Paul, tantôt Ptolémée; et qui sait combien d'autres rencontres et de visions il ne nous eût pas racontées, si la mort ne fût venue interrompre son voyage? Le seul épisode de quelque intérêt est celui dans lequel Rome, sous la forme d'une femme baignée de larmes, en habits de deuil et souillés de poussière, mais conservant encore un air noble et plein de dignité, déplore ses malheurs et raconte son histoire. On voit que l'auteur a voulu imiter Dante, il a même rédigé son poëme en *terza rima*; mais il a beau faire des voyages et des visions, ce n'est pas là le vrai mérite de son modèle.

Une autre imitation de Dante se trouve dans le *Quadriregio* de Frédéric Frezzi, de Foligno. Ce poète passait pour un des plus grands théologiens de son siècle, et il se

rapprocha encore plus de son modèle. Il entreprit de décrire les quatre règnes, qu'il divise de la sorte : l'Amour, Satan, les Vices et les Vertus. Quoique dominicain, il montre qu'il en savait assez pour exposer tous les piéges de l'Amour et toute l'influence qu'il exerce sur les humains. Mais se trouvant peu content de ce dieu, il a su secouer son joug, s'évader de son royaume, et, conduit par Minerve, passer dans celui de Satan, qui gouverne, dit-il, tout ce bas monde. Après avoir vaincu tous les obstacles que lui oppose son adversaire, il entre dans le règne des Vices, où il examine les sept enceintes des péchés qu'on appelle mortels. De là on parvient au séjour des Vertus; et Minerve le remet entre les mains d'Énoc et d'Élie, qui lui font connaître toutes les merveilles du lieu qu'ils habitent. Tout en tâchant d'imiter Dante, il a plutôt renchéri sur ses imperfections, et particulièrement sur le mélange le plus choquant de la mythologie et de la religion chrétienne. A l'entendre, Minerve est si avancée dans la théo-

logie chrétienne, que l'Agneau de Dieu ne lui est pas inconnu.

Petrarca lui-même, quoique âgé et reconnu déjà pour un des plus grands poètes de son temps en tout autre genre, voulut s'essayer aussi dans le genre épique; il composa ses *Triomphes*. S'il est vrai, comme on l'a soupçonné, qu'il a voulu se comparer à Dante, dont il n'appréciait pas assez le mérite, il a laissé une preuve bien faible de son talent dans ce genre. Mais quoique, à cet égard, il soit inférieur à Dante, il est infiniment au-dessus de tous les autres qui l'ont imité. Il fait triompher successivement l'Amour, la Chasteté, la Mort, la Renommée, le Temps, la Divinité. On reconnaît partout la délicatesse et le goût de Petrarca, particulièrement dans le *Triomphe de la Mort*, où il décrit les derniers momens de sa Laure, qu'il avait si long-temps pleurée. Mais, comme sa gloire littéraire tient principalement à la poésie lyrique, nous nous occuperons bientôt de lui en traitant spécialement de ce genre.

Nous avons remarqué de quelle manière Dante imita les anciens, et peut-être aussi quelqu'un des modernes. Il fut de même imité par tous ces poètes que nous venons de citer, mais avec un succès tout différent. L'un s'était servi de ses devanciers pour exciter son génie, et disputer de gloire avec eux; les autres ont montré seulement qu'ils n'avaient point de génie ni d'art, et bien loin de profiter de leur modèle, n'ont fait que le copier et le défigurer. Cependant Boccaccio, qui, jeune encore, avait aussi payé son tribut à la mode du temps par sa *Vision amoureuse*, tâcha de rouvrir un autre chemin qui offrait plus de nouveauté et plus d'intérêt. En s'éloignant du système de Dante, il se rapprocha des anciens, et composa la *Théséide*, le *Philostrate* et le *Ninfale Fiesolano*. On y trouve plus d'action, plus de nœud et plus d'unité dans la fable; mais il ne sait pas lui communiquer assez cette vie et ce mouvement qui constitue l'intérêt de l'ensemble et de ses détails. Quoique, sous ce rapport,

il n'ait pas beaucoup ajouté au progrès de ce genre, il tempéra du moins la monotonie des visions, et montra, par son exemple, qu'on pouvait traiter des sujets encore plus riches et plus dramatiques. Il fit plus : on n'avait encore employé pour l'épopée que les tercets ou les sixtines, il inventa et mit en vogue l'*ottava rima,* strophe de huit vers hendécasyllabes, dont les six premiers ont deux rimes qui se croisent, et les deux derniers riment entre eux. On trouve dans cette sorte de mètre tant d'harmonie, de noblesse et de dignité, que les Italiens n'envient pas aux Latins leurs hexamètres, et se croient, à cet égard, supérieurs à tous les modernes.

IV.

Poètes lyriques depuis Dante jusqu'à Petrarca : Cino de Pistoia, Buonaccorso de Montemagno.

D'AUTRES poètes se firent encore plus remarquer dans le genre lyrique, bien qu'ils n'aient pas surpassé Dante. François de Barberino, un des disciples de Brunetto Latini, nous a laissé ses *Documenti d'amore*, espèce de traité de morale, composé de diverses pièces de vers, et où il parle des vertus et de leurs récompenses. Mais son style se ressent encore un peu des tours de la langue provençale. Fazio degli Uberti eut plus de succès dans ses poésies lyriques que dans son poëme dont nous avons parlé : on y remarque une force et une vivacité qui étaient bien rares de son temps. Quoique exilé et malheureux, il fut joyeux compagnon et même un peu courtisan ; et souvent il ex-

primait par ses vers, ses plaintes, son humeur et ses complaisances.

Le premier qui ait orné la poésie lyrique de ces grâces de style dont elle a su depuis s'embellir davantage, fut Cino de Pistoia. Ses vers ont une douceur et une élégance qu'on ne connaissait pas encore. C'était un célèbre jurisconsulte, et peut-être l'esprit de sa profession lui inspira quelques subtilités qu'on trouve dans ses poésies. Il donna au sonnet, qu'avait inventé Pierre des Vignes, plus de développement et de régularité. On remarque entre autres celui où le poète semble d'abord adresser des conseils et inspirer du courage à l'on ne sait quel malheureux qui est sur le point de tomber dans le plus affreux désespoir; mais arrivé à la fin de son exhortation, le poète s'écrie tout à coup : « C'est ainsi que me parle la foule émue qui m'environne ». On sait combien les Italiens ont profité de ce premier exemple. C'est un grand mérite pour ce poète d'avoir été célébré de son vivant par le Dante; et c'en est un plus

grand encore d'avoir été, après sa mort, regretté et imité par Petrarca. (1)

On croit que ce dernier a aussi imité un de sescontem porains, Buonaccorso de Montemagno, l'ancien, que d'autres regardent, au contraire, comme imitateur lui-même de Petrarca. Ce qui est incontestable, c'est que le peu de sonnets que nous avons de lui ont tant de douceur et de grâce, qu'ils semblent faits sur le même type. Du moins, est-ce entre ces deux derniers poètes et Petrarca que l'on aperçoit le plus de rapprochement.

---

(1) *Piangete, donne, e con voi pianga Amore,* etc.

V.

Petrarca ; caractère de son amour et de ses vers ; ses Canzoni ; *son patriotisme.*

QUOIQUE Petrarca ait imité quelques uns de ses devanciers, c'est lui qui porta le genre lyrique à une hauteur telle qu'aucun autre ne l'a encore dépassée. La littérature en général lui a les plus grandes obligations, mais c'est de ses vers lyriques qu'elle s'honore le plus. Il avait été élevé dans l'exil par les mêmes circonstances que le Dante; mais il ne fut pas aussi malheureux que lui. Il étudia à Montpellier et à Bologne ; il voyagea dans l'Italie, dans la France, dans les Pays-Bas, dans l'Allemagne, partout accueilli, estimé, consulté. Il conçut un tel amour pour les lettres et pour les anciens, qu'il déprécia toute autre occupation et ses contemporains. De là cette noble ardeur à chercher partout d'anciens

manuscrits, ces monumens précieux qui restaient ensevelis dans la poussière des bibliothéques, et qu'on regrettait comme perdus; et si ce fut un avantage pour la littérature moderne, comme nous n'en doutons pas, c'est à Petrarca que nous le devons principalement.

Malgré la sévérité de ses études, ce fut de la poésie qu'il s'occupa le plus. Il composa d'abord des églogues et des épîtres en vers latins. Voulant probablement éclipser, ou du moins partager la gloire épique de Dante, il entreprit d'écrire en latin son poëme intitulé *L'Afrique*, dont le héros est Scipion, qu'il regardait comme le plus grand homme de l'antiquité. Malheur à sa renommée et à la poésie italienne s'il se fût borné à ces compositions latines! Quoique son poëme épique lui eût valu l'honneur d'être couronné au Capitole à Rome, la postérité ne lui aurait pas décerné la palme sur tous les poètes lyriques qui lui ont succédé, s'il n'avait chanté que dans la langue de Virgile et d'Horace. Heureusement il vit

et connut à Avignon cette Laure qu'il a rendue si célèbre, et qui lui fit sentir le besoin de l'intéresser par ses vers italiens. Elle n'avait alors que vingt ans; à en croire son amant, ses qualités étaient angéliques. Depuis ce temps elle devint sa dame, ou plutôt sa divinité; il lui consacra tous ses vers, ses vœux, et vingt années de souffrance.

Bien que Petrarca fût ecclésiastique et tant soit peu courtisan, il ne se laissa pas démoraliser par la cour d'Avignon; peut-être aussi sa bien-aimée le rendit-elle plus rigide ou plus réservé. Quelle que fût sa véritable manière de sentir, Laure ne repoussa jamais son amant, et sut nourrir et diriger en même temps sa passion, en l'épurant de tout ce qu'elle pouvait avoir de profane ou de vulgaire. Ainsi l'amour de Petrarca prit un caractère si noble et si élevé, qu'aucun de ses devanciers n'avait encore connu ni imaginé un sentiment semblable. Les Grecs et les Latins n'avaient considéré dans leurs amours que le plaisir matériel et la beauté extérieure qui le fait naître et

le satisfait; lors même qu'ils chantent leurs mésaventures et leurs peines, leurs vers érotiques n'expriment que l'absence ou la perte d'un bien matériel, que des accidens sinistres ou des amans plus fortunés qu'eux leur avaient enlevé. Petrarca aime d'une tout autre manière : il contemple, il adore l'objet de son amour. On dirait que ses vers sont des hymnes adressés à un être supérieur, qu'il craint d'offenser même quand il le célèbre.

Au milieu de tant d'exaltation et de tant de pureté, il reste à son amour assez d'espérance et de crainte pour nous intéresser à ses vicissitudes et à ses souffrances. Bien qu'élevée dans une sphère supérieure, sa passion violente éprouve toujours ces agitations pénibles qui nous font partager ses soupirs et ses larmes. Soit que la douleur l'accable, ou qu'il soit frappé d'admiration ou enivré de plaisir, il parle au cœur, lors même qu'il semble ne s'adresser qu'à l'esprit. Malgré ce caractère dominant qui anime ses vers, des critiques assez froids pour ne pas le

sentir, se plaisent parfois à remarquer quelques pensées un peu alambiquées, ou quelques jeux anthétiques de mots que les Provençaux avaient déjà accrédités, plutôt que de jouir du charme de sa poésie et des qualités de son âme. Pour nous, nous n'y voyons, au contraire, que l'histoire fidèle des affections les plus pures et les plus touchantes.

Sous ce rapport, les *Rime* de Petrarca présentent une sorte de poëme suivi, dont l'Amour est le héros principal, qui exèrce sa toute-puissance sur le cœur et l'imagination du poète : Laure elle-même ne fait que servir aux desseins de l'Amour. Cependant, malgré toutes ses souffrances, Petrarca, aussi généreux qu'opprimé, ne cesse d'exalter non seulement les éclatantes qualités que tout le monde reconnaissait à sa bien-aimée, mais aussi celles, plus précieuses encore, que le vulgaire ignorait. « Dans « quelle partie du ciel (1), se demande-t-il

(1) *In qual parte del siclo, in qual idea,* etc.

« dans un de ses plus beaux sonnets, dans « quelle idée était le modèle dont la na- « ture tira ce beau visage, où elle voulut « montrer ici-bas ce qu'elle peut dans les « régions célestes? Il cherche en vain, dit-il, « une image de la beauté divine, celui qui « n'a jamais vu ses yeux et leurs tendres et « doux mouvemens. »

En parcourant tous ces vers qu'il lui consacre, on croirait que, non content de l'adorer lui-même, il s'empresse de la faire aimer et respecter par les autres à qui il reproche souvent leur indifférence ou leur injustice. Il la retrace sous tous les aspects qui puissent exciter le plus leur attention, et toujours pleine de charmes et de grâces. On la voit tantôt humble et modeste, ou tout émue de pitié; tantôt orgueilleuse, fière, et presque impitoyable et cruelle. « C'est ici qu'elle chante si doucement, là qu'elle s'assit, ici qu'elle retint ses pas...(1)» En parcourant ces tableaux si charmans, qui pour-

(1) *Sennuccio, io vo' che sappi in qual maniera,* etc.

rait ne pas desirer d'aimer un être qui eût quelque ressemblance avec ce modèle de perfection? C'est ainsi que Petrarca justifie et sa passion et les hommages qu'il rend à l'objet de son culte; c'est là le plus grand effet qu'il pouvait produire comme poète lyrique.

Tandis que Petrarca nous intéresse à sa Laure, il ne cesse jamais de nous intéresser à la fois à son cœur, à lui-même; autant l'une est aimable et parfaite, autant l'autre est attachant et sensible. Il répand dans ses vers la tristesse et la douceur de son âme. Il soupire toujours pour sa bien-aimée, et partout il rêve à elle; qu'il se promène solitaire et pensif au milieu des champs les plus déserts (1) pour cacher l'ardeur qui le consume, il ne peut jamais obtenir que l'Amour s'éloigne de lui et ne l'oblige pas de s'en plaindre. Il cherche à le fuir, et il le poursuit jusqu'à la sombre forêt des Ardennes. C'est là qu'au milieu de mille dangers il va chan-

(1) *Solo e pensoso i più deserti campi*, etc.

tant celle que le ciel même ne pourrait séparer de lui; il croit l'entendre en entendant les rameaux, et les zéphirs, et les feuillages, et les oiseaux se plaindre, et les eaux fuir en murmurant sur l'herbe verdoyante (1). Et pourquoi regarder comme étrange qu'une imagination si rêveuse et si passionnée trouve dans le nom et le sort du laurier quelques rapports entre Laure et Daphné? Pourquoi ne pas s'intéresser au laurier qu'il plante sur les bords d'un ruisseau, et à la prière qu'il adresse à Apollon de défendre cet arbrisseau qu'il aime autant que lui-même, et à ce ruisseau qu'il visite si souvent et qui lui semble pleurer avec lui? Il s'écrie même, en revoyant sa plante chérie : « Puisse ce beau laurier croître toujours « sur ce frais rivage, et puisse celui qui l'a « planté écrire de tendres et nobles pensées « sous ce doux ombrage et au murmure de « ces eaux! (2)» Il faudrait n'avoir jamais aimé

(1) *Per mezzo i boschi inospiti e selvaggi*, etc.

(2) *Non Tesin, Po, Varo, Arno, Adige e Tebro*, etc.

pour ne pas apprécier la vérité de ces images et de ces sentimens.

Dans les *Rime* de Petrarca, on trouve des ballades, des sixtines, surtout des sonnets et des *canzoni;* mais c'est dans les dernières qu'il s'est le plus signalé, elles présentent le vrai modèle de l'ode italienne. Le poète s'élève souvent aussi haut qu'Horace et Pindare; mais il tempère toujours ses élans les plus sublimes par ce ton élégiaque de douleur et de mélancolie qui l'accompagne partout. Il entreprend de célébrer dans une de ses *canzoni* (1) les ondes claires et fraîches où Laure avait plongé ses membres délicats, et il désire que si l'Amour doit fermer et éteindre ses yeux dans les larmes, son corps malheureux soit du moins enseveli près d'elles. « Il espère même que cette « beauté douce et cruelle reviendra peut-être « visiter ce séjour, et que ne voyant plus de « lui qu'un peu de terre jetée entre les ro- « chers, inspirée par l'Amour elle soupirera

(1) *Chiare, fresche e dolci acque*, etc.

« si doucement qu'elle obtiendra son par-
« don. » Il n'oublie cependant pas les doux souvenirs de ce lieu où il avait tant de fois contemplé sa beauté céleste. Il se rappelle ces beaux momens, « lorsque tombait de
« ces rameaux, à l'ombre desquels elle était
« assise, une pluie de fleurs qui descendait
« sur son sein. Couverte de cet amoureux
« nuage, elle se montrait humble au milieu
« de tant de gloire. De ces fleurs qui volaient
« de tous côtés, il y en avait qui, en volti-
« geant légèrement dans les airs, semblaient
« dire : Ici règne l'Amour ». Petrarca s'est surpassé lui même dans les trois *canzoni* qu'on nomme les trois *Sœurs* (1), parce qu'elles se suivent en traitant du même sujet. Il les consacre aux yeux de Laure, et c'est là que, s'élevant sur les ailes de l'Amour au-dessus de toute pensée vulgaire, il révèle des mystères qu'il avait tenus long-temps cachés dans son cœur; et sans doute aucun poète ne les avait imaginés avant lui.

(1) *Poichè la vita è breve*, etc.

Ses pensées, ses images, ses transitions, tout est neuf, original, imprévu.

Petrarca a pleuré la mort de Laure aussi long-temps qu'il l'avait célébrée, et ses vers funèbres sont plus touchans encore. Il dépeint d'abord l'agitation de son cœur et l'égarement de son esprit, dans le premier sonnet (1) qu'il a rédigé d'après une *canzone* de Dante, et où il rappelle sans aucun ordre, et en suivant la passion qui l'entraîne, tout ce qu'il vient de perdre. Il dépeint encore mieux son cœur dans cette *canzone* (2) où il s'adresse à l'Amour, et lui demande s'il doit survivre à la beauté qu'il a perdue. C'est là qu'après s'être écrié que cette perte est également cruelle pour l'Amour et pour lui, « il reproche à ce monde ingrat qu'elle « a laissé dans le veuvage, et qui devrait se « plaindre avec lui, son indifférence excessive... Ta gloire est déchue, lui dit-il, et « tu ne le vois pas; et moi, qui sans elle

(1) *Oimè il bel viso! oimè il soave sguardo!* etc.

(2) *Che debb'io far? che mi consigli, Amore?* etc.

« ne puis aimer ni la vie ni moi-même, je « l'appelle en pleurant : c'est tout ce qui me « reste de tant d'espérances ! » Mais l'Amour, devenu plus humain qu'il ne l'était, lui défend de la suivre, et lui conseille de mériter de la rejoindre là où elle est vivante à jamais, et de rendre son nom encore plus célèbre par ses chants. Le poète suit son conseil ou plutôt ses ordres, et jamais il ne déploya un plus vif éclat que lorsque, sa pensée l'élevant jusqu'aux sphères célestes, où est parvenue celle qu'il cherche et qu'il ne trouve plus sur la terre, il lui semble qu'elle le prend par la main, et que peu s'en faut qu'au son de ses douces et chastes paroles il ne reste dans les cieux. (1)

Ces courtes observations sont plus que suffisantes pour montrer l'originalité de Petrarca. On a cru cependant la rabaisser en exagérant le peu d'emprunts qu'il a faits à ses prédécesseurs. Nul doute qu'ainsi que Dante, Cino de Pistoia, et peut-être aussi

(2) *Levommi il mio pensiero in parte, ov' era*, etc.

Buonaccorso de Montemagno, il a quelquefois imité les Arabes et les troubadours. Le premier sonnet de ce dernier a beaucoup de ressemblance avec celui de Petrarca, où il peint la journée mémorable dans laquelle le soleil s'éclipsa à la mort du Christ, et où l'Amour le surprit tout occupé de ce grand souvenir. Il emprunta même l'idée d'un sonnet de Cino, et en fit le sujet d'une *canzone*, où il cite l'Amour devant le tribunal de la Raison, et où tous les deux plaident leur cause. Les Italiens avaient fait ces observations long-temps avant quelques étrangers (1). Elles prouvent seulement que Petrarca a imité quelquefois; comme tous les grands génies, et il faut en accorder d'autant plus d'attention aux idées qu'il n'a puisées que dans son âme.

On lui a reproché avec plus de raison ce caractère de douceur extrême et presque de mollesse qu'il a communiqué à sa langue et à ses vers, et qui a, pour ainsi dire, dé-

(1) *Voyez* Crescimbeni, Muratori, etc.

layé ce ton de vigueur et de véhémence que Dante lui avait donné. En effet, la langue italienne qui, dans les vers de ce dernier, n'est que la langue de la vertu et de la raison, ne semble dans les vers de Petrarca que celle de l'amour. Mais cette différence n'est que l'effet du sujet qu'a traité ce poète, et qui lui a inspiré cette douceur et cette élégance que la poésie italienne n'avait pas encore avant lui, et dont ses successeurs ont quelquefois abusé. Disons plutôt que Petrarca, ayant le premier ennobli la condition de l'amour, a imprimé le même caractère à son style et à ses vers érotiques.

Il a fait preuve d'un style plus sévère et plus grave dans quelques unes de ses compositions où la nature du sujet lui en imposait le devoir. Quoiqu'il aimât passionnément sa Laure, il n'aimait pas moins l'Italie et son indépendance; et bien que moins fier et moins acerbe que Dante, il n'épargna pas les tyrans et surtout les papes qui causaient les malheurs de son pays : s'il en ménagea parfois quelques uns, il le fit tou-

jours dans l'intention de les corriger et de les réduire à la raison, et il y réussit quelquefois. Plusieurs de ses traités latins, et particulièrement ses églogues, prouvent ce que nous avançons. D'ailleurs nous possédons aussi des vers italiens qui confirment cette assertion. Entendons-le dans cette *canzone* (1) qu'il adressa peut-être à Étienne Colonna qui venait d'être nommé sénateur de Rome. Nouveau Caton, il déclame contre les mœurs corrompues des Italiens; il leur reproche surtout leur oisive et lâche indifférence, tandis que des étrangers saccageaient leur pays; il leur rappelle les noms des Fabricius, des Scipions, des Brutus; il espère même que son jeune héros réveillera bientôt ses compatriotes de leur honteuse léthargie. Dans une autre pièce (2), il s'adresse à l'Italie elle-même, et c'est une des plus belles productions de la lyre italienne. Il jette un regard de pitié sur ces petits princes qui, après

(1) *Spirto gentil, che quelle membra reggi,* etc.

(2) *Italia mia, benchè 'l parlar sia indarno,* etc.

s'être partagé ce beau pays, se faisaient en furieux la guerre l'un à l'autre. Jamais on n'employa de raisons plus fortes pour persuader à ses concitoyens d'aimer leur patrie. « Et que font ici, leur dit-il, toutes ces ar-« mes étrangères ?... Malheureux! vous cher-« chez dans un cœur vénal l'amour et la fi-« délité!... Si nous n'arrêtons pas de nos pro-« pres mains ce torrent de barbares, des-« cendu pour dévaster nos douces campagnes, « qui pourra nous en garantir? » Il espérait surtout que pour peu que les princes se montrassent sensibles aux larmes d'un peuple opprimé, il se releverait et triompherait bientôt de ses ennemis; car il croyait que l'antique valeur n'était pas encore éteinte dans les cœurs italiens; et c'est dans ce but qu'il encourageait Cola Rienzi, tribun du peuple romain, qui avait entrepris de rétablir à Rome la liberté, mais qui ne sut pas la soutenir.

Petrarca paraît avoir imité la manière de Dante dans quelques uns de ses sonnets qu'il a lancés contre la cour de Rome. Dans

l'un (1), il dit : « Que la flamme du ciel tombe « sur les tresses de ta chevelure, méchante « qui t'es élevée, aux dépens d'autrui, de « la vie frugale des premiers hommes jusqu'à « la richesse et à la grandeur ! » Dans un autre (2), il prédit sa chute prochaine et le retour du siècle d'or et des mœurs antiques. Il éclate encore avec plus de violence dans le troisième (3), en l'appelant source de maux, école d'erreur et temple de l'hérésie. « Courtisane effrontée ! lui dit-il, où as-tu « placé ton espérance ? dans tes adultères et « dans tes richesses immenses et mal acquises. » Il faut que Petrarca ait été fort scandalisé pour se permettre de telles apostrophes qui sont si peu conformes à son caractère doux et tolérant : Dante lui-même n'a jamais été si loin. Cependant, quoi qu'il en soit de ses vers satiriques et de ses vers amoureux, les traits patriotiques que nous venons de re-

(1) *Fiamma dal ciel su le tue trecce piova*, etc.

(2) *L'avara Babilonia ha colmo il sacco*, etc.

(3) *Fontana di dolore, albergo d'ira*, etc.

marquer dans les poésies de Petrarca, doivent faire regretter que sa muse ne soit pas revenue plus souvent sur de pareils sujets d'un intérêt plus grave et plus général.

VI.

Prose italienne avant Boccaccio; on l'emploie peu, et à des sujets peu communs. — Les Villani.

A L'EXEMPLE de Dante et de Petrarca, tout le monde voulut faire des vers italiens; on regardait cette langue vulgaire comme uniquement destinée à la poésie et surtout à la poésie amoureuse. Petrarca lui-même nous assure que les jurisconsultes et les médecins de son temps ne connaissaient plus ni Justinien ni Hippocrate; et que, sourds aux cris de leurs cliens et de leurs malades, ils ne voulaient entendre parler que de Virgile et d'Horace. Les laboureurs, les charpentiers, les maçons abandonnent, dit-il, les outils de leur profession, pour ne s'occuper que des Muses et d'Apollon. On regarda même le talent de faire des vers comme quelque chose de sacré et d'inviolable. Ce Cola

Rienzi qui, ayant échoué dans son projet de révolution, fut condamné à mort, prouva, dit-on, qu'il avait fait des vers, et c'en fut assez pour n'être pas exécuté. Mais cette considération pour les poètes et cette manie d'écrire des vers ne produisirent qu'une foule de versificateurs, que le temps a justement livrés à l'oubli.

Il est vrai toutefois que ces travaux servirent à développer de plus en plus la langue italienne; mais il n'est pas moins vrai qu'ils détournèrent la plupart des contemporains de l'étude de la prose. D'abord très peu d'écrivains l'avaient employée, car ils craignaient de se rendre vulgaires en n'écrivant pas en latin; d'ailleurs, ceux mêmes qui en firent usage n'y portèrent pas autant d'intérêt que des poètes qui composaient leurs vers pour faire plaisir à leurs dames, ou à des lecteurs à qui le latin n'était plus familier. Petrarca, dont les vers prouvent combien il avait cultivé sa langue, ne se permit de rédiger en italien aucun de ses traités didactiques. Dante lui-même, qui le

premier avait élevé le langage à traiter des doctrines transcendantes, n'écrivit qu'en latin ses traités de la *Monarchie* et de *l'Éloquence vulgaire;* et, ce qui est encore plus remarquable, Pierre Crescenzi composa dans le même temps son traité de l'*Agriculture*, dans ce langage que le peuple, à qui l'ouvrage était naturellement destiné, n'entendait plus; ce ne fut que vers la fin du XIV^e^ siècle, qu'on le traduisit en italien pour le rendre d'une utilité générale.

Dans cette pénurie de prosateurs, on n'en rencontre qu'un petit nombre qui méritent quelque attention. Les académiciens de la Crusca ne cessent point de citer les divers traités ascétiques de Fra Domenica Cavalca, les *Avertissemens des Anciens* de Fra Bartolommeo da San Concordio, et le *Miroir de pénitence* de Fra Jacopo Passavanti. Leur mérite, en général, se borne à la pureté et à l'élégance de la diction. Le troisième est encore d'un style plus correct et plus riche, et son sujet offre plus d'intérêt. Mais, quelque profit qu'on ait tiré de ces ouvrages dans

les siècles suivans, il ne dut être que très médiocre pour les contemporains, n'étant destiné qu'à un fort petit nombre de lecteurs.

La prose italienne, se trouvant peu accréditée, dut encore davantage aux trois Villani, de Florence, qui la rendirent plus populaire en écrivant l'histoire de leur patrie. Jean Villani remonte jusqu'à l'époque de la fondation de Florence, et parvient jusqu'à la dernière année de sa vie; Mathieu, son frère, et Philippe, fils de Mathieu, continuèrent la même histoire; mais ils n'eurent pas le même succès que Jean. Ils sont tous assez exacts lorsqu'ils ne racontent que les événemens de leur temps et de leur pays, s'ils ne se laissent pas entraîner et surprendre par l'esprit de parti; ils ne le sont pas également lorsqu'ils s'étendent sur des faits plus ou moins éloignés de leur époque ou de leur patrie. Si les Villani manquent de critique, ils ont, et surtout Jean, l'un d'eux, assez de naïveté et d'élégance pour nous intéresser à la lecture de leur histoire. On doit aussi à

Philippe une biographie des *Hommes illustres de Florence ;* mais cet ouvrage fut écrit en latin, ainsi que l'essai de biographie universelle de Guillaume de Pastrengo, un des amis les plus intimes de Petrarca.

VII.

Boccaccio. Ses Romans et leur esprit; ses Nouvelles; qualités et imperfections de son style. Vie et Commentaire de Dante.

ENFIN vint Jean Boccaccio qui porta la prose presque au niveau de la poésie. Il avait débuté parmi les poètes; et nous l'avons déjà vu s'essayer dans le genre épique. Voyons maintenant par quelles circonstances il se tourna vers un genre d'éloquence et d'ouvrages d'une forme bien différente. Destiné par son père au négoce, mais faisant toujours plus de vers que de calculs, il se rendit à Naples. Là, il visita le tombeau de Virgile, et ce fut devant ce monument qu'il abjura le commerce et fit vœu de ne professer que les lettres et la poésie. Une circonstance plus singulière encore vint le confirmer dans cette résolution: il connut et admira Petrarça au moment où

il donna les preuves les plus éclatantes de son talent poétique et de son savoir, devant Robert, roi de Naples, qui le déclara digne d'être couronné au Capitole de Rome. L'amour se réunit aussi à ces deux circonstances : il vit et aima la princesse Marie, fille naturelle de ce roi, et qui le paya de retour. Quoique cette passion fût d'une nature toute différente de celle de Dante et de Petrarca, elle n'engagea pas moins le jeune poète à composer des vers tels qu'en dictent le plaisir et l'amour.

Mais ce qui contribua le plus à la gloire littéraire de Boccaccio, ce furent les vers lyriques de Petrarca. Dès qu'il les vit, il déprécia et brûla tous les siens. Il admirait, il étudiait la *Divine Comédie* de Dante, ne désespérant pas toutefois de figurer sur le parnasse italien; et comme Dante avait occupé la place du premier poète épique, il avait conçu le dessein d'occuper la première parmi les poètes lyriques; mais dès qu'il sut apprécier les poésies de Petrarca, il sentit l'impossibilité de le surpasser; et changeant

de route, il se consacra tout entier à la prose, et fit faire à sa langue et à la littérature italienne de nouveaux progrès.

Il composa divers romans : le *Filocopo*, la *Fiammetta*, le *Corbaccio* et l'*Urbano*. Il y mêla partout du poétique et du romanesque. La princesse Marie, sous le nom de *Fiammetta*, et lui-même, sous le nom de *Caléon*, y jouent toujours leur rôle; c'est peut-être la partie la plus historique de ses romans. Il ne se fait aucun scrupule de dévoiler leurs amours, surtout dans celui qui porte le titre de *Fiammetta*. Mais quel intérêt peut inspirer un amour qui n'éprouve aucune difficulté, et dont les besoins, dès qu'ils se font sentir, sont complétement satisfaits? S'il y a donc quelque mérite dans ces ouvrages, il ne peut résulter que de la nature des sujets, qu'il tire tantôt de l'histoire ancienne ou moderne, tantôt de l'histoire chevaleresque. Ce qu'on ne peut lui pardonner, c'est de confondre souvent les siècles, les pays et leurs couleurs, de sorte que la mythologie des païens se trouve presque identifiée avec

la religion chrétienne. Il n'hésite pas à faire du pontife romain le vicaire de Junon, et de faire adresser à Jupiter des prières par de fervens catholiques. Quelquefois on se croit au milieu des anciens Romains; et tout à coup un certain Lélius fait vœu d'aller en pélerinage à la chapelle de Saint-Jacques de Gallice. A la vue de semblables disparates, tirées à la fois de la religion des païens, de celle de Mahomet et de celle du Christ, on est tenté de soupçonner que l'auteur a poussé trop loin l'esprit de tolérance. Nous préférons croire cependant qu'il ne cherchait que du merveilleux, et qu'il le saisit partout où il se présente à son imagination. Du reste, au milieu de ces bizarreries, on reconnaît toujours un plan, un but et une marche plus ou moins suivie, dont on n'avait point encore d'exemple, et qu'on pouvait aisément améliorer.

On attribue à Boccaccio une autre invention dont on a fait plus tard trop de cas; c'est cette sorte de pastorale, mêlée de prose et de vers, intitulée *Admète,* où sept jeunes

nymphes, après avoir raconté chacune ses amours, chantent une espèce d'églogue. Les Italiens ont trouvé tant d'intérêt à cette espèce de roman, qu'ils l'ont souvent imitée, surtout depuis l'exemple de Sannazaro.

En général, tout le mérite de ces romans consiste plutôt dans le style que dans le fond. Mais, comme celui-ci n'offre pas assez d'intérêt, le style est par conséquent faible, sans couleur, quelquefois même emphatique et boursouflé, quoique toujours pur et correct: ce qui peut satisfaire un grammairien, mais non pas même un rhéteur. Boccaccio avait été, de très bonne heure, trop caressé et même gâté par la fortune, et il faut apprendre du malheur, comme l'avaient fait Dante et Petrarca, pour exciter dans son cœur ce mouvement qui se communique aux sentimens et aux expressions. C'est pour cela qu'il a mieux réussi dans son *Corbaccio*, qui fut l'ouvrage du ressentiment. Il était devenu amoureux, sans oublier sa Fiammetta, d'une veuve de quarante ans qui se moquait de son amour. Boccaccio voulut enfin

se venger par cette espèce de roman satirique, où il accable de ses traits sa maîtresse et tout le sexe, à qui il devait au moins de la reconnaissance. Quoi qu'il en soit, ce roman se distingue par plus de chaleur et de correction.

L'ouvrage qui fit la réputation de Boccaccio, et donna plus de perfection à la langue, est son *Décameron*, ou ses *Dix Journées*. Ce genre de nouvelles, ou de petits romans, s'était déjà introduit de son temps en Italie, au moyen des conteurs français ou provençaux. Les *Cent Nouvelles antiques*, ou le *Novellino*, en présentent quelques unes qui certes avaient été composées avant Boccaccio; mais, dès que celui-ci fit paraître les siennes, on négligea toutes celles, soit étrangères, soit nationales, qui les avaient précédées, et dont il avait plus ou moins profité. Il les composa pour plaire à sa princesse Marie, et par ses ordres. Probablement ce fut elle-même qui lui fournit le sujet de quelques unes de ses nouvelles; et c'est d'après son goût et dans son esprit que la plu-

part ont été rédigées. Elles sont au nombre de cent; l'auteur a su les encadrer toutes dans une espèce de roman dont voici le dessein.

Une peste terrible dévastait, en 1344, l'Europe et particulièrement l'Italie. Au milieu de ces ravages, sept jeunes femmes se rencontrent dans une église de Florence, et l'une d'elles propose de fuir la contagion et de se rendre dans une campagne délicieuse, pour se distraire de tant de malheurs et jouir des plaisirs d'une honnête liberté. Trois jeunes gens se réunissent à elles, et les y accompagnent. Là, elles ne songent qu'à faire bonne chère, à chanter et à danser, et proposent, pour mieux s'amuser, de raconter des nouvelles pendant les dix jours de leur demeure; voulant tous garder une certaine méthode dans cet arrangement, ils choisissent pour chaque journée un roi ou une reine qui préside la société et en dirige les délassemens. Ainsi chacun dit son conte à son tour, et suivant les ordres de la reine ou du roi. On voit que le plan est fort simple; peut-être Boccaccio en avait-il emprunté

la première idée d'un roman intitulé *Dolopathos*, ou *du Roi et de sept Sages*. Mais il lui a donné tant de développement, de dramatique et de naturel, qu'on n'aperçoit plus dans son *Décameron* aucun vestige de son modèle.

L'objet qui nous frappe d'abord dans cet ouvrage, c'est la description du fléau qui ravageait Florence. Après les tableaux de ce genre qu'avaient laissés Thucydide et Lucrèce, Boccaccio sait encore être neuf; il retrace des particularités et des phénomènes singuliers, soit physiques, soit moraux, qu'on n'avait pas encore observés; et il se montre historien, poète et philosophe à la fois. Qu'on ne regarde pas cet affreux tableau comme étant peu d'accord avec le reste des *Dix Journées*, dont le sujet est d'un caractère tout différent; car, non seulement l'art obtient de cette sorte de contrastes un nouvel intérêt, mais aussi la nature de l'homme établit plus de rapport qu'on ne pense entre ce fléau et les plaisirs qui l'accompagnent toujours.

Quant aux nouvelles ou historiettes qui se succèdent, elles sont de divers genres : il en est de tristes, de satiriques, de plaisantes ou de badines, et même d'ordurières, telles qu'il plaisait à sa Fiammetta de les agréer. Elles contiennent souvent des anecdotes scandaleuses de prêtres ou de moines fourbes et libertins, ou de faiseurs de faux miracles, ou de commerçans de reliques, tels que ce frère Oignon qui offre à la dévotion de ses spectateurs les charbons de saint Laurent, une plume de l'ange Gabriel, un doigt du Saint-Esprit, etc. Quelquefois même l'auteur semble ne pas assez respecter des choses de l'importance desquelles il était d'ailleurs fort convaincu. Ainsi il nous présente tantôt Ser Ciappelletto qui, même au lit de mort, se moque d'un pauvre imbécile de confesseur ; tantôt un juif qui embrasse la religion chrétienne par la considération que Dieu seul peut la conserver au milieu de l'extrême corruption de ses ministres ; et tantôt un autre juif qui compare les trois religions, hébraïque, chrétienne et musul-

mane, à trois bijoux, dont un seul est véritable et qu'on ne peut cependant distinguer des deux autres qui sont faux.

D'autres contes, tout différens, sont tirés des aventures les plus pathétiques et les plus touchantes, parmi lesquelles on remarque celles de Titus et Gisippe, de Sigismonde et Guiscard, et de Griselidis, qui ont le pouvoir de nous attrister autant que les autres nous ont donné de la joie. On y trouve tant de décence et d'intérêt, surtout dans la dernière, que Petrarca lui-même l'apprit par cœur, et la traduisit en latin; il l'appréciait tellement qu'il pardonnait, en faveur de celle-ci, au jeune auteur de s'être laissé entraîner trop loin dans les autres.

Soit que Boccaccio se trouvât plus exercé dans l'art d'écrire après ses premiers essais, soit qu'il eût apporté plus de soins à ces dernières compositions, soit enfin que leur nature fût plus appropriée à son génie, elles n'ont aucune des imperfections qu'on rencontre dans les autres. Toutes ont la même

régularité et le même intérêt, quel que soit leur but et leur caractère. L'auteur se plie à toutes sortes de sujets les plus différens, appropriant à chacun le style et les couleurs les plus convenables. Il se montre tantôt comique et tantôt tragique; il est tantôt familier et tout populaire, et tantôt il s'élève à la plus haute éloquence. Il narre, il discute, il décrit; et son style est toujours vivant, animé, naturel. C'est dans ces *Nouvelles* qu'on a souvent puisé ou la manière de raconter, ou même des conceptions originales, ainsi que l'ont fait et Molière et La Fontaine, et plusieurs autres qui surent profiter du génie de leurs devanciers. Sous ce rapport, Boccaccio nous paraît supérieur à Dante et à Petrarca; car celui-ci s'était borné au langage de l'amour, l'autre avait excellé dans le genre épique, tandis que ce n'est que par Boccaccio que la langue italienne a fait preuve de tout ce qu'elle valait dans tous les genres d'éloquence. C'est à nos yeux le plus grand mérite de cet écrivain, que de misérables grammairiens sem-

blément avoir réduit à celui de la correction et de la pureté du langage.

Nous croyons au contraire qu'en ce qui regarde la construction matérielle des phrases et des périodes, Boccaccio leur a donné un peu plus d'artifice et d'inversion qu'il ne convenait au génie de sa langue et au sujet de ses fables. Pénétré d'admiration pour la langue de Cicéron et pour sa manière, il croyait que la langue italienne approcherait de sa perfection à mesure qu'elle s'efforcerait d'imiter celle qu'il regardait comme sa mère. De là ces tours, ces inversions, ces cadences, qui en imposent d'abord, et qui finissent par fatiguer. Dante, qui avait pris le style de Virgile pour modèle, et Petrarca lui-même, qui estimait Cicéron autant que Boccaccio, ne s'étaient pas permis autant de liberté que celui-ci, lors même que le mètre et la rime leur en faisaient une sorte de privilége. Nous remarquons avec d'autant plus de soin cette imperfection, que les meilleurs écrivains contemporains de Boccaccio n'osèrent point

l'adopter, et que ses successeurs ont quelquefois étrangement abusé de semblables licences.

Boccaccio écrivait aussi une *Vie de Dante* et un *Commentaire* sur sa *Divine Comédie*. Accoutumé à composer des contes et des romans, il fait de la vie de Dante plutôt un roman qu'une histoire. Il admirait tellement ce poète, qu'il adoptait sans restriction tout ce qu'on en rapportait de plus merveilleux. Mais ce qui honore ce biographe, c'est l'éloquente apostrophe qu'il adressa le premier à ses concitoyens sur leur ingratitude envers la mémoire d'un si grand homme.

Il déploya encore plus son attachement pour cet écrivain, dans son *Commentaire*. Boccaccio ne se contentait pas d'admirer le Dante, il voulait que les autres, et spécialement ses concitoyens, partageassent aussi son admiration. Il obtint que ceux-ci, qui l'avaient injustement exilé, fissent une sorte d'amende honorable de leur injustice. A ses instances, ils consacrèrent à la mémoire de Dante une chaire spéciale, pour y lire et

commenter sa *Divine Comédie*, et chargèrent Boccaccio lui-même de tenir des leçons qui honorent à la fois Boccaccio et ses auditeurs. Quoique âgé et infirme, Boccaccio entreprit son cours qu'il ne continua pas au-delà du seizième chant de l'Enfer. Il avait montré son savoir dans plusieurs traités latins, surtout dans celui de la *Généalogie des Dieux;* il avait aussi improuvé les mœurs de son siècle dans quelques églogues; mais c'est dans son dernier ouvrage qu'il s'efforça d'imiter le plus l'érudition et la sévérité de l'auteur qu'il commentait. Il montre combien il avait profité de la lecture des anciens, qu'il avait pendant toute sa vie recherchés, copiés, étudiés. Ses distractions ne lui avaient point fait oublier sa patrie et sa liberté; il sentait toute l'importance des mœurs, sans lesquelles la liberté ne peut long-temps exister. Il reproche avec Dante lui-même aux Florentins leurs vices, leur ambition, surtout leur avidité. Sans doute l'intérêt et la gravité des idées dont le texte l'oblige de s'occuper, lui firent

sentir aussi la nécessité de donner à son style une simplicité qu'il n'avait pas encore employée, et une nuance plus convenable à la nature de sa langue et de son sujet. Il améliora à cet égard le style didactique dont le Dante avait laissé l'exemple dans son *Banquet*, et tempéra en quelque sorte celui qu'il avait suivi dans ses *Nouvelles*. Malheureusement on n'a pas assez remarqué cette différence; et la foule des auteurs italiens se laissant entraîner par la lecture plus agréable du *Décameron*, en a étendu l'imitation du style jusqu'aux genres qui le comportaient le moins.

VIII.

Franco Sacchetti et Ser Giovanni Fiorentino. Leurs Nouvelles.

AVANT la fin de cette période, deux autres écrivains suivirent la carrière de Boccaccio: Franco Sacchetti et Ser Giovanni Fiorentino. Le premier, comme il le dit lui-même, avait aimé et fait des vers, comme Petrarca, pendant vingt-six ans, et il mettait aussi en musique les ballades et les madrigaux qu'il composait. Malgré son amour et sa musique, ses vers sont bien loin de leur modèle. Il mérita mieux de sa patrie en recommandant, dans quelques uns de ses vers, la liberté à ses concitoyens. Mais ce qui le rend encore plus digne d'attention, ce sont ses *Nouvelles*. Ayant exercé plusieurs charges magistrales dans la Toscane et dans diverses parties de l'Italie, il profita de cette occasion pour connaître les mœurs de diffé-

rens peuples, et apprendre une quantité d'anecdotes curieuses et amusantes dont il fit le sujet de ses contes. Il n'est pas aussi fécond et aussi varié que Boccaccio; il se borne plutôt à ce qui pouvait l'égayer lui et ses lecteurs. Il n'épargne pas non plus les hypocrites et les moines, les faiseurs de saints et de reliques, ni même les préjugés les plus accrédités. Souvent il met en évidence les personnages les plus remarquables par leurs talens ou par leurs mœurs. Nous apprenons de la sorte plusieurs pratiques que des historiens ont passées sous silence, telles que la procédure différente que suivaient les évêques inquisiteurs envers les hommes riches et les misérables qui tombaient en leur pouvoir.

Ser Giovanni publia ses *Nouvelles* sous le nom de *Pecorone*, pécore, mais il s'en faut bien que ce nom soit analogue à son caractère. On dirait même qu'il a souvent entremêlé avec l'histoire la plus commune les bizarreries et les contradictions les plus étranges, comme Boccaccio l'avait fait dans

ses romans, pour rendre ses contes encore plus badins, et probablement pour faire passer des vérités piquantes. En effet, il révèle des choses qu'on n'aurait pu raconter sérieusement sans danger. De ce nombre sont sans doute la nouvelle de cette maîtresse qui, déguisée en jeune moine, alla rejoindre à Avignon un des cardinaux, son amant; et celle encore plus remarquable, où l'Église entière allait tomber dans l'hérésie si un frère convers, maître Alain, n'était venu au secours du pape, de ses théologiens et ses cardinaux dont la dialectique se trouvait confondue par les propositions d'un hérétique; et l'histoire du pape Célestin V, qu'un cardinal, se disant l'ange du Seigneur, fit abdiquer. Ser Giovanni a donné un plan à ses *Nouvelles*, ainsi que Boccaccio, ce que Sacchetti n'avait pas fait. Il suppose que frère Auretto et sœur Saturnina, dont il est amoureux, se racontent l'un à l'autre au parloir des historiettes pour passer agréablement le temps, et alimenter leur correspondance. Ils ter-

minent parfois leurs récits par un saint baiser d'amour. Et, révélant de tels mystères sans aucun scrupule, ils nous donnent à penser que la plupart des autres religieux agissent de même ; ce qui semble donner plus de poids à notre conjecture, c'est que les Nouvelles de Pecorone, ainsi que celles de Sacchetti, ne furent jamais défendues. Quant à leur mérite principal, elles ont, comme celles de Boccaccio, celui d'être le tableau le plus fidèle de leur siècle; mais elles sont bien loin d'être aussi gracieuses et aussi animées que celles-ci. Elles sont néanmoins également pures et correctes, et leur style est au moins plus simple et plus naturel.

Troisième Période.

DEPUIS 1375 JUSQU'EN 1475.

I.

Étude des anciens; son heureuse influence; abus qui en résultent. Rétablissement de la langue latine, et mépris de la langue italienne.

Boccaccio mourut en 1375, un an après la mort de Petrarca. Ici commence une nouvelle période dans l'histoire littéraire, qui prend un caractère tout différent : cette période ne brille pas autant que la précédente par les productions du génie, mais elle contribua plus encore aux progrès de l'esprit humain. Comme les poésies de Petrarca et de Dante, et les romans de Boccaccio, avaient fait déprécier les écrits des Provençaux du même genre, les traités savans et didactiques de ces trois écrivains firent négliger leurs poésies et leurs romans. Tous trois enthousiastes des anciens, ils communiquèrent

à leurs successeurs le même sentiment. L'envie de déterrer, d'acheter, de copier, de déchiffrer et de corriger les anciens manuscrits devint générale : on arracha en quelque sorte ces trésors précieux de l'antiquité aux mains des barbares et des moines qui en ignoraient le prix ou qui les méprisaient, et ce fut sans doute un grand avantage pour les lettres; mais, à mesure qu'on y trouvait de nouvelles preuves de la supériorité des anciens, comparés avec un si petit nombre de modernes leurs émules, on sentait de plus en plus le devoir de préférer les uns aux autres, et l'on ne s'occupait plus que d'étudier et de commenter les classiques. Chacun rougissait de ne pas connaître ce que les anciens avaient jadis fait ou pensé, et ce fut l'objet unique des travaux et des ouvrages qui parurent pendant le cours de cette troisième période.

Plusieurs circonstances favorisèrent ce mouvement. Quelques papes et la plupart des princes italiens furent d'abord emportés par le torrent, et bientôt ils le secondèrent à

leur tour. On distingue surtout Alphonse, roi de Naples; Côme de Médicis et Nicolas V, qui tous également passionnés pour ce genre de recherches et de connaissances, protégèrent ceux qui les cultivaient à leur exemple. On sait qu'un beau manuscrit de Tite-Live, donné par Côme de Médicis à Alphonse, rétablit entre eux la bonne harmonie qui s'était altérée. Nous pourrions rapporter beaucoup d'autres accidens qui prouveraient de même que cette manie s'était également emparée des princes et de leurs sujets. Le grec était déjà plus ou moins étudié; Petrarca avait particulièrement connu dans la Calabre le savant Léonce Pilate, et Boccaccio qui, jeune encore, avait appris cette langue à Naples, engagea ce dernier à l'enseigner à Florence, où l'on venait de fonder à sa prière une chaire de littérature grecque.

Peu de temps après, plusieurs savans de Constantinople arrivèrent en Italie pour s'occuper de la réunion des deux Églises grecque et romaine, ou plutôt pour sol-

liciter des secours en faveur de l'empire grec qui était menacé par les Turcs. Cette double négociation, si elle ne fut utile ni à la religion ni à la politique, le fut beaucoup du moins au genre de littérature pour lequel le siècle se trouvait disposé. On saisit avidement l'occasion de s'instruire dans la langue et les connaissances des anciens Grecs. Ces moyens d'instruction furent encore multipliés par les hommes qui dans la suite obligés d'émigrer de la Grèce, ou chassés par les Musulmans, cherchaient un asile dans l'Italie. Partout où ils furent accueillis, on les invita à enseigner leur langue et interpréter les ouvrages de leurs ancêtres. On ne faisait plus qu'expliquer et analyser leurs poètes, leurs orateurs et leurs philosophes; on les traduisait en latin pour les rendre encore plus communs. Il ne restait qu'à chercher la manière de faciliter et de multiplier les exemplaires des manuscrits qui étaient fort rares; et, au milieu de cette fermentation générale, l'invention de l'imprimerie vint satisfaire les vœux et le besoin

des savans. L'Allemagne eut l'honneur de cette invention bienfaisante qui devait changer la face de l'univers, et l'Italie eut celui de s'en servir avec le plus de profit.

On vit partout s'élever des bibliothéques, des académies, des écoles, où l'on ne s'entretenait que des classiques, où l'on n'entendait que des philologues : on ne vivait plus que parmi les Grecs et les Latins. Cet enthousiasme alla si loin, que Pomponio Leto, l'un des savans les plus considérés de son temps, fonda cette académie romaine, sans doute la première depuis la renaissance des lettres, et dont tous les membres s'imposaient des noms latins ou latinisés, comme pour annoncer qu'ils avaient adopté et qu'ils professaient plutôt des opinions et des mœurs anciennes que modernes. Ils devinrent bientôt suspects, et furent poursuivis comme des réformateurs dangereux de la religion et de l'état; ils furent emprisonnés et long-temps tourmentés par Paul II : ce ne fut pourtant que l'amour de l'antiquité qui causa leurs malheurs!

Le plus grand avantage que produisit cette sorte d'études fut de goûter l'élégance du style qu'on avait tant méconnue dans les écoles. Ce nouveau goût, faisant plus sentir encore la barbarie du jargon scolastique, finit par faire déprécier en même temps les prétendues doctrines qui en étaient revêtues. Petrarca avait déjà déclamé hardiment contre ce genre de barbarie, qui avait corrompu tout ce qui tenait au goût et à la raison. Les formes rhétoriques de Cicéron accréditèrent des opinions ou plus probables, ou du moins plus attrayantes. Platon fut préféré, pour la beauté de son élocution et de ses images, à Aristote, qui, tout défiguré par les scolastiques, avait si long-temps dominé les écoles. Enfin la scolastique tombait en ruine, et les dialecticiens cédaient aux savans et aux érudits. Cette révolution littéraire ne fermenta pas dans les seules bornes de l'Italie; elle se communiqua à toutes les nations de l'Europe, qui s'empressèrent plus ou moins de l'imiter. L'on peut bien disputer aux Italiens la gloire, si

c'en est une, d'avoir devancé ou surpassé tous les autres dans quelques uns de ces arts, désignés dans le *Trivium* et le *Quadrivium;* mais, pour ceux qui constituent la véritable littérature, la philologie, la critique, l'antiquité, tout l'honneur de la priorité et de la supériorité n'appartient qu'à ce peuple.

On ne saurait cependant se dissimuler l'abus excessif que l'on fit de ce genre d'études et de connaissances, et qui en balança en quelque sorte les avantages : on s'occupa tellement de ce qu'avaient jadis produit les autres, qu'on ne songea plus à rien produire en propre. Les savans, d'une part, ne faisaient que surcharger leur mémoire de tout ce qu'ils lisaient, pour tapisser leurs livres d'autorités et de citations; ce qui, au lieu de développer les facultés de l'esprit, les affaisse et les anéantit. De l'autre côté, les littérateurs, tout occupés d'apprécier et d'analyser les chefs-d'œuvre du génie des anciens, se bornaient à les admirer plutôt qu'à les imiter; et lors même qu'ils osaient en venir là, ils en copiaient servile-

ment les formes extérieures, les pensées, les expressions, sans se donner aucunement la peine de les surpasser ou même de les égaler. On ne voyait partout que les traces d'une superstition littéraire qui effaçait toute espèce d'originalité. Par la même raison, on déprécia, on négligea sa propre langue : tout fut écrit en latin, et la langue de Virgile et de Cicéron semblait recouvrer tous les jours son empire. Elle était devenue comme un costume de parade sans lequel aucun écrivain n'osait plus se montrer; et les Italiens paraissaient honteux d'employer la langue de Boccaccio, de Petrarca et de Dante. François Filelfo, l'un des latinistes les plus instruits de son siècle, ne se faisait aucun scrupule d'affecter du mépris pour tout ce que ces trois grands génies avaient fait de plus important dans cette langue nouvelle qu'on regardait comme intruse.

II.

Essais d'enseignement; la Maison joyeuse. — *Critique littéraire : Brantolini, Pontano, etc.* — *Divers auteurs dans le genre historique.*

MALGRÉ l'abus qu'on fit de l'étude des classiques dans la langue et dans la littérature italienne, nous pourrions désigner un grand nombre de savans qui firent faire de grands progrès à la littérature en général. Tels furent sans doute Jean Aurispa, Léonard Bruni, Gaspard Barzizza, Laurent Valla, Poggio Bracciolini, le Panormita, etc. Mais comme ils ne s'exercèrent pas dans la littérature italienne proprement dite, nous nous bornerons à signaler ceux d'entre eux qui, tout occupés de leur étude favorite, lui ont rendu quelque service plus ou moins considérable. Tels sont d'abord ceux qui se sont appliqués le plus spécialement à l'enseignement.

Les écoles particulières et les universités n'avaient encore aucune idée de l'ensemble et de l'accord qu'exigeaient les diverses parties de l'enseignement. Tout ce qu'on connaissait alors à cet égard se bornait aux arts du *Trivium* et du *Quadrivium*, qu'on suivait généralement sans plan et sans méthode. L'un des premiers qui, d'après les maximes des anciens, ait traité de l'ordre qu'il faut tenir dans l'enseignement et dans la manière d'étudier, est Baptiste Guarino de Vérone : il s'était dévoué, comme tant d'autres, à l'instruction de la jeunesse : il composa plusieurs ouvrages de ce genre; mais celui qui nous le fait mentionner ici, est son *Traité de la Méthode qu'il faut suivre dans les études.* Bientôt Victorin de Feltro éclipsa tous ceux qui s'étaient livrés à la même occupation. Soutenu par la protection de Jean-François Gonzague, duc de Mantoue, il conçut l'idée d'une éducation encyclopédique telle que personne ne l'avait encore imaginée. Il fonda une espèce de collége qu'on nomma *la Maison joyeuse*, titre qui

seul suffirait pour faire connaître l'esprit de cette nouvelle institution. Il y avait des galeries, des peintures, des promenades, toutes destinées aux divers exercices des enfans : on y apprenait tout ce que la philosophie offrait de meilleur, et en même temps tout ce qui regardait les belles-lettres et les beaux-arts, même la musique, la danse et l'équitation. Plusieurs professeurs s'empressèrent d'y prendre part, sous la direction de Victorin. Ce qui rendait encore cette institution plus importante, c'était l'art de tempérer la sévérité des leçons par l'aménité des manières, et de mêler, autant que possible, l'action à l'enseignement, les jeux à l'étude. La nouveauté et l'excellence de cet établissement attirèrent un grand nombre d'Italiens et même d'étrangers, qui tous s'empressèrent de profiter de cette académie; et les témoignages que lui ont rendus plusieurs savans qui se vantaient avec reconnaissance de lui devoir leur instruction, démontrent encore plus l'efficacité et l'importance de la méthode qu'on y avait adoptée.

La critique littéraire, qui avait fait tant de progrès chez les Grecs et les Latins, avait été supplantée par une rhétorique routinière et puérile : les traités d'Aristote, de Longin, de Cicéron, de Quintilien, etc., mieux connus, devaient rendre au premier de ces arts le crédit qu'il avait perdu, ce qui, étant d'une grande utilité pour la littérature en général, l'était aussi pour la littérature italienne en particulier. Nous pouvons citer deux traités dans ce genre, l'un, *de l'Art d'écrire*, d'Aurelio Brandolini, et l'autre, *du Discours*, du célèbre Gioviano Pontano. Brandolini fut un des savans les plus distingués de son temps. Quoiqu'il eût perdu la vue dès sa première enfance, il trouva les moyens de s'exercer dans l'étude, devint orateur et poète, et s'instruisit en divers genres de connaissances. On a de lui un grand nombre de vers latins ; mais ce qui le rend plus digne d'égards, c'est le traité que nous venons de citer : il y explique les secrets du style avec une élégance et une précision qu'il avait sans doute

puisées dans les anciens classiques, et qu'on n'avait pas encore employées dans l'analyse d'un tel sujet.

Pontano, plus élégant que Brandolini, contribua plus que tant d'autres à répandre le goût des anciens dans cette académie de Naples, qui, fondée par Antoine Panormita, acquit par son successeur une grande célébrité. Sa prose, et surtout ses vers, qu'on lit encore avec intérêt, sont d'une pureté telle qu'aucun des latinistes postérieurs ne l'a surpassée. Mais ce qui le fait encore plus distinguer de ses contemporains, ce n'est pas tant l'élégance, la critique et l'érudition qui lui étaient communes avec tant d'autres, qu'une qualité beaucoup plus estimable qu'il emprunta le premier aux anciens; savoir, cette manière de philosopher libre, et presque entièrement dégagée des préjugés de son temps. Il apprit à substituer son propre raisonnement à l'autorité d'autrui, et c'était le plus grand exemple qu'il pouvait donner à ses académiciens et à ses élèves. Son *Traité du Discours*, quoi-

que composé dans un âge avancé, se fait surtout remarquer par les connaissances et par la critique qu'il renferme.

Tandis qu'un grand nombre de grammairiens, de rhéteurs et de philologues s'appliquaient à commenter les classiques grecs et latins, on ne cessa pas d'expliquer publiquement, surtout à Florence et à Bologne, la *Divine Comédie* de Dante; mais on en faisait plutôt un sujet d'érudition que de littérature et de goût. Ce même Filelfo, qui dépréciait la langue de ce poète, n'hésita pas à donner des leçons publiques sur son poëme. Il fit aussi un mauvais commentaire sur les poésies de Petrarca; et voulant les décréditer, il prouva seulement qu'il n'était pas aussi versé dans sa propre littérature que dans les littératures grecque et latine. Le seul commentaire de la *Divine Comédie* qui se distingua des autres, fut celui de Christophe Landino qui avait aussi commenté Horace et Virgile. En général, tous ces travaux qui devaient se borner à la simple explication du texte, lorsqu'il l'exige, n'ont

été destinés depuis Dante et Boccaccio jusqu'à nous, qu'à prouver l'érudition des commentateurs, érudition ordinairement aussi vaine qu'ennuyeuse; ainsi ce genre d'ouvrages qu'on a toujours vanté comme le plus nécessaire, est devenu le plus ridicule.

Landino eut un plus grand mérite en littérature et en philosophie; il traduisit en italien l'*Histoire naturelle* de Pline. D'autres traduisirent aussi plusieurs des histoires civiles anciennes. On pourrait citer en même temps un plus grand nombre d'historiens qui s'appliquèrent à rédiger en latin les annales de leur pays ou de leur temps, dont quelques uns se font remarquer non seulement par leur élégance, mais plus encore par leur critique. Tels furent Barthélemy Platina, l'un des élèves de Victorin de Feltro, qui composa les *Vies des Pontifes romains*, où non seulement il rejette des erreurs reçues, mais où il parle des papes, et principalement de Paul II, avec plus de liberté que son siècle ne le permettait; et Ænéas-Sylvius Piccolomini,

qui, dans ses fameux *Commentaires*, a déposé des vérités et des faits relatifs à l'histoire de son temps et au concile de Bâle; faits si peu favorables aux partisans de la cour romaine, qu'il n'est pas étonnant que, nommé cardinal et pape lui-même, sous le nom de Pie II, il les ait bientôt rétractés. On pourrait citer aussi l'*Histoire vénitienne* de Marc-Antoine Sabellico, et même celle encore plus exacte de Bernard Giustiniani; mais toutes ces histoires n'appartiennent pas proprement à la littérature italienne, étant écrites en latin.

Deux histoires de Florence, quoique rédigées d'abord en latin, furent bientôt rendues entièrement à l'Italie : la première, écrite par Léonard Bruni, surnommé l'Arétin, fut traduite en italien par Donato Acciajuoli; l'autre, composée par Poggio, auteur du fameux livre *Des Facéties*, fut traduite par Jacques Bracciolini, fils de Poggio lui-même. Les savans exaltent beaucoup l'élégance, l'érudition et même l'esprit de cet écrivain; nous lui tiendrons plus de

compte encore de l'amour qu'il montre pour sa patrie et pour la liberté dans cette histoire, qui certes est le plus important de tous ses nombreux ouvrages.

Les seules histoires qui parurent, écrites originairement en italien, pendant cette période, furent celles de Bernardin Corio et de Pandolphe Collenuccio. Corio écrivit l'*Histoire de Milan*, d'après les ordres de Louis le Maure; elle fut bien accueillie et bien payée par ce prince, ce qui n'est pas, à tous les yeux, une égale raison de l'estimer. On ne peut cependant pas se dispenser de la consulter à cause des monumens antiques et des titres originaux que l'auteur, assez laborieux à cet égard, avait puisés dans les archives publiques. Quant au style, tout différent de celui des Villani, on dirait que, pour obtenir l'indulgence des latinistes du temps, Corio s'est efforcé de le mouler sur le latin. Collenuccio fut encore plus exact que Corio, dans l'*Histoire de Naples*. Mais ce qui doit assurer davantage sa supériorité, c'est la précision et la liberté qu'il y porte. Les Napo-

litains ne furent pas satisfaits de ce qu'il dit de leur caractère et de leur indolence. Malheureusement aussi, sa manière de penser, et peut-être quelqu'une de ses démarches, le rendirent suspect aux yeux de Jean Sforce, seigneur de Pesaro, qui, malgré les services qu'il en avait reçus, le fit étrangler sans procès dans un cachot.

Plusieurs autres écrivains s'exercèrent dans le genre biographique ; mais leurs *Vies* furent presque toutes rédigées en latin. On distingue celles des *Hommes illustres*, par Barthélemy Fazio ; des *Hommes de lettres*, par Paul Cortèse, et de Platon et d'Aristote, par Guarino de Vérone. Giannozzo Manetti écrivit aussi les *Vies* de Dante, de Petrarca, de Boccaccio et de Nicolas V. Les seules *Vies* que nous ayons en italien nous ont été laissées par Léonard Bruni ; ce sont celles de Petrarca et de Dante.

III.

Éloquence : Éloges et Déclamations ; la chaire changée en tribune ; Bussolari, Savonarola, etc. — *Poésie italienne : Giusto de' Conti, et autres.*

Il est étonnant que, tandis que la rhétorique et la critique littéraire étaient l'occupation de la plupart des écrivains de ce temps, il ne se soit pas présenté d'orateurs éminemment distingués ; il l'est plus encore que cette pénurie se fasse remarquer au milieu de tant de républiques et de factions qui devaient autant s'attaquer par la parole que par les armes. Lors même qu'on eût prononcé quelques discours plus ou moins remarquables, on n'en a conservé nul souvenir non plus que de ceux qui les prononcèrent. Il nous reste cependant beaucoup de sermons, oraisons, harangues, mais rédigés en latin. Or quelle éloquence peut-on attendre d'une langue

qui, n'étant pas propre à celui qui l'emploie ni commune à ceux qui l'entendent, ne saurait se prêter à tous les efforts de l'orateur ni faire une impression complète sur ses auditeurs? Au reste, cette espèce d'éloquence ne fut qu'un exercice puéril usité dans les écoles, et un métier réservé à un petit nombre de rhéteurs et de courtisans. On sait les effets prodigieux que produisirent de leurs temps quelques harangues de Démosthène et de Cicéron. Que sont-ils, comparés à ceux qu'on rapporte de l'un des orateurs les plus célèbres du XV^e^ siècle? Giannotto Marietti, envoyé par les Florentins en ambassade auprès d'Alphonse d'Aragon, roi de Naples, le harangua avec un tel succès que le roi ne leva pas même la main pour chasser une mouche qui s'était audacieusement *campée* sur son nez. Les historiographes du siècle n'ont pas manqué de relever cette circonstance pour honorer ce prince et son orateur; ce qui nous donne à penser que c'est là, sans doute l'un des témoignages les plus flatteurs que

pouvait recueillir ce genre d'éloquence.

Quelques plaidoyers qui nous sont parvenus pourront nous donner une idée de l'éloquence judiciaire, et plus encore de l'esprit du temps. Le fameux Barthole en offre un exemple bien singulier, dans une cause plaidée devant Jésus-Christ, entre la vierge Marie d'une part, et le diable de l'autre. Celui-ci prétend tourmenter le genre humain comme il le faisait avant la rédemption; et la vierge Marie soutient les raisons de son client avec une telle force qu'elle obtient une sentence favorable de Jésus-Christ. Ne serait-ce pas un sujet plus approprié à une nouvelle qu'à un plaidoyer? Buonaccorso de Montemagno, petit-fils du poète du même nom qui florissait au temps de Pétrarca, composa deux *Déclamations* sur des sujets plus sérieux. Dans l'une, deux jeunes Romains disputent sur le caractère de la véritable noblesse, et une jeune beauté est destinée à celui des deux orateurs qui fournira plus de titres pour la mériter : ce qui est plus

digne d'attention, c'est que la noblesse d'extraction ne paraît pas remporter la victoire. L'autre déclamation est plus curieuse encore : c'est Catilina qui adresse, quoique un peu tard, sa réponse à Cicéron, et elle n'est pas indigne de ce hardi conspirateur. Telles sont les traces de l'éloquence du barreau, ou plutôt de l'école, que nous trouvons dans ce siècle.

L'éloquence de la chaire était du moins italienne ; mais, au fond, elle est loin d'être meilleure, si l'on en juge par quelques exemples qui nous sont restés. Franco Sacchetti nous a esquissé, dans une de ses nouvelles (1), le caractère de la prédication de son temps, en nous assurant qu'un prédicateur généralement estimé ne montait dans la chaire que pour débiter les plus lourdes sottises. Les sermons de Fra Roberto de Lecce, et de Fra Gabriele de Barletta, et plus encore les applaudissemens qu'on leur prodiguait, prouvent la vérité de ce

(1) *Novella* LXXII.

qu'avance le conteur. On distingue à peine dans la foule cet Aurelio Brandolini que nous avons rencontré parmi les rhéteurs, et qui, tout aveugle qu'il était, se fit aussi remarquer comme improvisateur et comme prédicateur. On croyait entendre, dit-on, un Platon, un Aristote, un Théophraste. Cela doit nous donner à penser que ses sermons n'étaient qu'un tissu de passages de ces écrivains; ce qui désignerait plutôt la pédanterie de l'orateur que son éloquence.

Quoi qu'il en soit de la sottise des uns et de la pédanterie des autres; dans ces temps de la superstition la plus grossière, la chaire se prêtait quelquefois aux intérêts publics, et devenait une tribune politique. Sacchetti lui-même nous a laissé un modèle de ce genre de prédication qui pouvait devenir encore plus utile et plus éloquent que les autres. Un frère de l'ordre des ermites prêchait aux Génois qui venaient d'être battus par les Vénitiens: il comparait les uns aux ânes qui se mettent à fuir au premier coup de bâton, et les autres aux

porcs qui courent en foule sur celui qui les a frappés. C'est ainsi que ce bon frère excitait ses concitoyens à se réunir, à s'armer et à tomber sur leurs ennemis. (1)

De tels exemples ne sont pas rares dans l'histoire de l'Italie. On sait ce qu'osa entreprendre, vers la moitié du XIII^e^ siècle, au moyen de la prédication, ce moine dominicain nommé frère Jean de Vicence. Il réforma les statuts de Bologne et de plusieurs autres villes de la Lombardie; il réunit une assemblée publique auprès de Vérone, composée de plus de quatre cent mille personnes accourues de toutes parts à sa voix; et il conclut une paix solennelle entre les Guelfes et les Gibelins. Dans le siècle suivant, la prédication de frère Jacob des Bussolari fit encore un plus grand effet, quoique bornée à une sphère plus étroite. Il prêcha à Pavie contre les Beccaria qui la tyrannisaient; il les fit chasser et releva la république; et il aurait joui avec ses concitoyens du fruit de

(1) *Novella* LXXI.

son éloquence démocratique, si les Visconti n'avaient employé tous les moyens que leur donnaient leur pouvoir et leur perfidie pour l'anéantir.

Un prédicateur de la même école, plus audacieux et plus infortuné que les deux précédens, renouvela, vers la fin du XV^e^ siècle, la même scène à Florence; c'est de Savonarola qu'il est question. Nul ne put résister à son éloquence, et ses antagonistes firent de vains efforts pour arrêter ses projets. Il osa démasquer les Médicis, et engagea les Florentins à soutenir leur liberté contre l'ambition et les piéges de leurs ennemis cachés. Il alla plus loin encore : il déclama ouvertement contre les vices d'Alexandre VI et de ses courtisans. Malheureusement, se laissant emporter par son fanatisme, il mit au nombre des ennemis de la religion et de la liberté presque tous les hommes de lettres; il fit brûler un grand nombre d'exemplaires des meilleurs ouvrages qu'on avait jusqu'alors produits; bientôt, accablé par ses adversaires, le

malheureux Savonarola se vit condamné à la même peine. Tel était l'état de l'éloquence, et l'abus qu'on en faisait en Italie dans cette période.

Nous trouvons presque la même pénurie de poètes sur le Parnasse italien. Le plus grand nombre cultivaient les muses latines, et la plupart étaient même plus élégans ou plus corrects que le peu de poètes ou versificateurs italiens que nous pouvons indiquer. Tous s'efforçaient d'imiter Virgile, Horace, Catulle, etc., et quelques uns portèrent cette imitation à un tel point de perfection qu'ils semblaient écrire dans leur propre langue plutôt que dans une langue morte. Tels furent sans contredit ce Panormita, auteur de l'*Hermaphroditus*, et surtout Pontano, qui, dans ses différens genres de poésies, surpassa tous ses devanciers. Cette manie de faire des vers latins alla si loin qu'on osa même s'élever au rang de Virgile. Un certain Maffeo Vegio, dont on connaît plus la folie que les vers, crut achever l'*Énéide* en y joignant le 13e livre. Érasme

lui-même se laissa tellement imposer par je ne sais quel Jean-Baptiste de Mantoue, que peu s'en fallut qu'il ne le comparât à Virgile avec qui ce poète n'avait de commun que la patrie. Certes ces écrivains auraient mieux mérité des Muses si, au lieu de faire tant d'efforts pour briller dans une langue dans laquelle ils ne pouvaient jamais être originaux, ils avaient accru le petit nombre des poètes italiens.

Nous pourrons toutefois désigner un de ces derniers qui mérite de n'être pas entièrement oublié. Buonaccorso de Montemagno, dont nous connaissons déjà les déclamations latines, fit mieux encore en nous laissant quelques sonnets qui approchent de l'harmonie et de l'élégance de ceux de Petrarca, et qui ont été long-temps confondus avec ceux de son aïeul, contemporain de ce poète. Un autre suivit encore le même modèle, en imita l'élégance et la délicatesse, et parfois même renchérit sur ses subtilités; ce fut Giusto de' Conti. Comme Petrarca avait surtout célébré les yeux de

sa Laure; ce fut de la jolie main de sa dame qu'il s'occupa le plus spécialement, ce qui fit donner à son recueil le titre de *Bella Mano*. Quoiqu'il soit loin d'égaler son modèle, Giusto est un poète fort remarquable pour un siècle qui n'en offre pas de meilleurs.

Que dirons-nous de ce Filelfo, qui, après avoir méprisé sa propre langue et les premiers poètes italiens, voulut aussi composer un long poëme sur la vie de saint Jean-Baptiste? C'est une nouvelle preuve qu'il nous a laissée du peu de mérite qu'il avait en ce genre. Le poëme qui eut le plus de célébrité fut celui de Mathieu Palmieri de Pise, intitulé *Città di vita*. Il fut rédigé en *terza rima*; et l'auteur, à l'exemple de Dante, se proposa d'être à la fois poète et théologien. Aussi fut-il dénoncé après sa mort, et on lui trouva des opinions qui firent condamner solennellement son poëme. Il parut en même temps plusieurs chroniques qui ne peuvent intéresser ni par le fond ni par la versification. Nous exceptons de ce nombre le *Nouveau*

Mars, Altro Marte, poëme d'un certain Laurent Spiriti, de Pérouse, qui décrivit l'emprisonnement et la mort du célèbre capitaine Jacques Piccinino, lâchement trahi par François Sforce, et plus lâchement encore assassiné par Ferdinand d'Aragon, roi de Naples. Comme l'auteur avait suivi ce malheureux capitaine jusqu'au dernier jour de sa vie, il mérite d'être consulté, et même préféré aux autres historiens qui ont ignoré ou altéré la vérité.

Les seuls vers de ce temps qui se font rechercher encore, sont ceux de Dominique de Nanni, surnommé le *Burchiello.* Ce poète était un barbier qui, sans renoncer à son métier, y joignit celui de la poésie. Il est regardé comme l'inventeur d'un genre de sonnets qu'on a trop imités et commentés, et qu'on appelle *Burquiellesques.* C'est un tissu de proverbes et de mots populaires, dits au hasard et sans liaison, une sorte de *coq-à-l'âne;* ce qui les rend énigmatiques et parfois inintelligibles pour ceux à qui le sens des jeux de mots et des proverbes

qu'ils renferment n'est pas familier. On trouve quelque exemple de ce genre dans les *Rime* de Franco Sacchetti, et l'on pourrait aussi le retrouver dans cette *canzone* de Petrarca :

Mai non vo' più cantar com' io soleva, etc.

Quoi qu'il en soit de son origine, on trouve souvent dans les sonnets de Burchiello des traits ingénieux et spirituels qui excitent involontairement le rire, et une pureté et une élégance qui les font encore lire par ceux qui cultivent la langue italienne.

On pourrait enrichir ce tableau si pauvre de la poésie italienne, durant cette période, de la foule des poètes qui brillèrent vers la fin du XV^e^ siècle, et même au commencement du suivant, mais qui tous ont conservé la rudesse et l'aridité qu'on avait contractées par désuétude. La poésie semblait renaître, et elle se ressentait des efforts qu'on faisait pour s'exercer de nouveau dans une langue et dans un art qu'on avait presque oubliés. Lors même que ces versificateurs

étaient corrects, ils manquaient de force et d'imagination; ils s'efforçaient d'imiter Pétrarca, et ne faisaient que multiplier ses défauts; car l'esprit leur tenait lieu de génie. De ce nombre furent Bernard Bellincioni, François Cei, Séraphin l'Aquilano, Bernard Accolti, le Cornazzano, etc. On plaçait les uns auprès de Dante et de Pétrarca; on prodiguait aux autres des titres les plus brillans, tels que *l'Unico*, *l'Altissimo*, et d'autres semblables. Ils improvisaient quelquefois, et l'affluence et les applaudissemens de leurs auditeurs étaient extraordinaires. Mais toute cette gloire éphémère, loin de prouver le mérite de ces poètes, prouve au contraire combien la poésie avait rétrogradé à cette époque.

Quatrième Période.

DEPUIS 1475 JUSQU'EN 1575.

I.

Caractère général de cette période; circonstances qui y contribuent. Réveil du génie italien.

Nous entrons dans une période littéraire dont la richesse nous dédommagera de la pauvreté de celle que nous avons parcourue; peut-être aussi aurons-nous à nous plaindre ici d'une trop grande abondance, comme dans l'autre nous nous sommes plaints d'une excessive stérilité; car l'excès même de ce qui est bon produit à la fin l'indifférence et l'ennui.

Cette nouvelle époque, qu'on nomme l'âge d'or de la littérature italienne, et le siècle de Léon X, s'était dès long-temps préparée; et c'est à Laurent de Médicis bien plus qu'à Léon X, son fils, qu'elle doit son commence-

ment et son éclat. Pierre de Médicis, qui avait hérité de la fortune et de l'influence de Côme, son père, continua à protéger les lettres comme lui : nous lui devons le premier exemple des concours académiques. Il proposa une couronne d'argent travaillée en branche de laurier, à celui des concurrens qui aurait le mieux traité en vers italiens le sujet de la véritable amitié. Mais ce qu'il fit de plus utile pour les lettres fut l'éducation complète qu'il donna à Laurent, son fils, et qui devint comme héréditaire dans sa famille. Bientôt Laurent fit de sa maison un Parnasse et une académie où il réunit ce que Florence avait de meilleur dans tous les genres, surtout Landino, Marsile Ficino, Poliziano, etc. Nous le verrons bientôt disputant de gloire avec des poètes, ses compagnons; et c'est de cette école qu'on voit sortir la plupart des littérateurs et des artistes, et presque tout ce grand siècle qui fait encore l'admiration de tous les autres.

A mesure que les Médicis profitaient des lettres et des savans pour augmenter leurs

plaisirs et leur pouvoir, les autres petits princes de l'Italie s'efforçaient d'imiter leur exemple. Les Visconti, les Gonzague, la maison d'Este, la plupart des papes, prirent part à ce mouvement : ils cultivaient les lettres, et protégèrent ceux qui les cultivaient comme eux. Mais qu'on ne se laisse pas imposer par l'éclat de cette protection littéraire : elle fut plutôt utile aux littérateurs qu'aux lettres, ou tout au plus à certains genres de littérature, mais non à celle qu'on devrait regarder comme la littérature par excellence. Ces grands principes de la morale sociale, où l'on puise ce que les arts ont de plus grand et de plus sublime, devaient s'affaisser sous la triste influence de presque tous ces protecteurs, qui ne regardaient les lettres que comme un objet de luxe et les savans que comme des louangeurs ou des bouffons. On reconnaît les traces de cette influence dans les productions mêmes dont cette période se fait le plus de gloire. La liberté, ce souffle de vie qui éveille et ranime toutes les facultés de

l'esprit, allait de plus en plus s'éteignant, et ne respira encore pendant peu de temps que dans les souvenirs de quelques hommes qui semblaient ne pas appartenir à leur siècle : il est même étonnant que la liberté détruite, le génie des Italiens ne l'ait pas été également. On dirait qu'il ne cessa pas de lutter contre toutes ces causes de corruption publique; et, malgré les persécutions des uns et les faveurs encore plus dangereuses des autres, il nous a laissé de tels monumens de sa gloire, que l'on ne peut se dispenser de les apprécier et les admirer.

Pendant la précédente période, on s'était borné à étudier les chefs-d'œuvre des Grecs et des Latins; dans celle que nous parcourons, on entreprit d'imiter tout ce qui avait été jusqu'alors un objet d'étonnement. Fatigués d'avoir si long-temps admiré les autres, les hommes de lettres voulurent aussi se faire admirer à leur tour, et furent les émules de ceux qui les avaient devancés. Plusieurs circonstances favorisèrent cette

nouvelle tendance. L'imprimerie, en multipliant les livres, donnait plus de loisir à ceux qui y trouvaient une plus grande facilité à s'instruire, et qui n'étaient plus obligés de rechercher et de copier de vieux manuscrits. La découverte d'un nouveau monde, faite par Colomb, dut aussi inspirer une nouvelle énergie à ses contemporains; ce fut une espèce de réveil propre à remuer les facultés de l'esprit, endormies depuis si long-temps. D'une autre part, la réformation du Nord opérée par Luther, si elle fit peu d'impression sur l'esprit de Léon X, tout occupé de son luxe et de son pouvoir, exerça toutefois sur les Italiens une influence plus étendue qu'on ne le pense. Toutes ces impressions devaient communiquer à leur génie une sorte de mouvement général qui, ne pouvant seconder la direction immédiate ou primitive, suivit le cours que lui permettaient les circonstances particulières. C'est dès lors que l'esprit humain prit une marche toute nouvelle, que les guerres, les calamités, le despotisme et l'inquisition

même n'ont pu jusqu'ici ni arrêter ni détourner, et qui s'avance de plus en plus vers son but.

Riches d'un siècle d'étude et d'instruction, les Italiens sortirent enfin de cette espèce d'inaction d'esprit, et se remirent sur la route que Dante, Petrarca et Boccaccio leur avaient tracée. Joignant aux modèles laissés par ces grands écrivains, ceux des Grecs et des Latins, ils adoptèrent ces formes antiques qu'on appelle classiques, et que ces trois fondateurs de la littérature italienne avaient recommandées à leurs successeurs, après les avoir appropriées aux mœurs et au caractère du temps. Qu'on ne croie cependant pas que c'est de ce besoin d'imiter que sortit cette foule immense d'imitateurs stériles et ennuyeux qui ont inondé le XVI^e^ siècle; c'est là l'effet de la médiocrité et non de l'imitation. Lors même que ces auteurs médiocres n'eussent copié ni les Grecs ni les Latins, ni Boccaccio ou Petrarca, ils auraient choisi quelque modèle parmi les contemporains. Cette sorte d'imi-

tateurs ne manquera jamais dans tous les siècles et dans tous les systèmes : laissons-les dans l'oubli dont ils sont dignes, et occupons-nous de ceux qui, tout en profitant de l'exemple de leurs devanciers, ont su briller à la fois d'une gloire qui leur était propre, soit en créant de nouveaux genres, soit en perfectionnant ceux qui étaient déjà connus.

II.

Correction du style; Benivieni, Bembo, pétrarquistes. — Poètes lyriques plus ou moins différens, quant au sujet, et quant à la forme. — Tarsia, Casa, Guidiccioni, Alamanni, etc.

Tous les genres de poésie furent cultivés, pendant cette période, presque avec le même succès, et c'est Laurent de Médicis qui donne le signal du départ dans chacune de ces carrières. Nous le trouvons à la tête de presque toutes les classes des poètes de son temps. Commençant par le genre lyrique, jeune encore, il fit un recueil de *canzoni* et de sonnets pour la belle Simonetta, qui mourut dans la fleur de son âge. Cette dame était, dit-on, la maîtresse de son frère Julien; mais, si l'on en croit ses vers, Laurent semble l'avoir aimée aussi, jusqu'à ce qu'une dame plus belle encore lui

eût fait oublier son premier amour. Quels que fussent l'objet et le genre de sa passion, il prit Petrarca pour modèle de ses poésies : elles n'ont cependant ni le coloris ni l'harmonie de celles de ce poète, mais on y trouve souvent des images et des comparaisons pittoresques et charmantes que le jeune auteur puisait dans la nature, et même des pensées neuves et sublimes qui prouvent l'originalité de sa muse.

Le style poétique acquit de plus en plus cette élégance du XIV^e^ siècle, qu'il avait entièrement perdue. Ce genre d'imitation était indispensable, et il ne faut pas le confondre avec d'autres qui pourraient être plus ou moins dignes de blâme. Il serait pourtant ridicule de regarder comme des pétrarquistes ces poètes qui n'ont emprunté de Petrarca que la pureté et la correction de son style : et quoique cette qualité, dont aucun écrivain ne peut se dispenser, ne soit pas un grand titre de mérite pour celui qui la possède, nous devons savoir gré à ceux qui en sentirent les premiers la nécessité et qui en

donnèrent l'exemple. Un de ces écrivains fut incontestablement Jérôme Benivieni : ayant vécu depuis le milieu du XV^e^ siècle jusqu'au milieu du XVI^e^, il nous a laissé dans la suite de ses poésies une preuve de ce que devait coûter cette sorte de correction. Bien qu'il aille sans cesse améliorant ses vers, il conserve toujours quelque peu de la rouille du siècle où il avait été élevé. Il tâcha cependant de se distinguer de la foule de ses contemporains, qui ne chantaient que l'amour profane, en traitant de l'amour divin. Grand ami de Marsile Ficino et de Pic de la Mirandole, et non moins grand admirateur de Savonarola, ce père dominicain qui soutint la cause du peuple contre les Médicis, il combina la doctrine platonicienne des uns avec la théologie politique de l'autre. Il composa des vers populaires pour servir les vues révolutionnaires de ce théologien, et il mit tout l'esprit de Platon dans sa *canzone* sur l'amour divin : elle eut l'honneur d'être longuement commentée par Pic de la Mirandole ; mais elle n'offre plus qu'un genre d'intérêt en

cela qu'elle sert à montrer la réforme du style poétique qu'on venait d'opérer, et que d'autres surent mieux appliquer à des sujets ou plus utiles ou plus agréables.

Le premier qui porta l'élégance dans ses vers et dans sa prose au point où l'avaient élevée Petrarca et Boccaccio, fut Jacques Sannazaro; mais comme il a plus brillé en d'autres genres que dans le lyrique, nous passerons au cardinal Bembo, qui s'occupa principalement de ce dernier genre. Il sentit tout le mérite de Petrarca, et conçut le dessein de le remettre en vogue, comme l'unique moyen de purger le Parnasse italien de ce style rude et barbare qui l'avait corrompu. Ses diverses connaissances, ses relations, sa fortune, donnèrent une grande autorité à ses conseils et à son exemple. Il écrivait le latin ainsi que l'italien avec une élégance qui était encore rare de son temps; et quoique plusieurs de ses contemporains, tels que Poliziano, Sannazaro, Castiglione, etc., l'eussent devancé dans la même carrière, il exerça, soit par son zèle et son amour pour

sa langue, soit par des circonstances plus favorables, une plus grande influence que tous les autres, et on ne peut lui contester le mérite d'avoir rendu la pureté et la correction du style à la littérature italienne. Malheureusement, il s'était proposé d'imiter Petrarca, et il n'avait ni son génie ni son caractère pour atteindre ce but. Il crut que la Morosina, sa maîtresse, pourrait bien lui tenir lieu de Laure; mais il eut beau faire d'elle l'objet de ses vers; faite pour satisfaire seulement ses plaisirs, elle ne pouvait faire passer en lui aucun des nobles sentimens que Laure avait inspirés au chantre de Vaucluse. A mesure qu'il s'apercevait de la pauvreté de son génie, il s'efforçait davantage de contrefaire son modèle; il puisait là ses phrases, ses pensées, ses images, comme à la source unique, et n'osa rien dire ou penser qui n'eût été dit ou pensé auparavant par Petrarca. Il nous donna des vers corrects, élégans, harmonieux, mais entièrement vides de sens et d'expression. Comme cette méthode était fort commode pour un

grand nombre de versificateurs, ils se mirent tous à copier Petrarca, ou plutôt à le délayer et à le dénaturer. De là cette foule de *pétrarquistes*, qu'on pourrait à plus juste titre nommer *bembistes*, et qui auraient déshonoré le XVI^e^ siècle s'il n'avait de quoi les faire oublier, et s'il ne comptait même plusieurs hommes qui s'opposèrent à cette école et par leur exemple et par leurs préceptes.

En effet, du temps de Bembo lui-même, malgré son autorité et le nombre de ses partisans, on vit divers écrivains se moquer ouvertement des pétrarquistes. Nicolas Franco reprochait à Petrarca lui-même ce nombre d'imitateurs serviles qu'il avait fait naître. Ortensio Landi ne leur trouvait de propre dans leurs écrits que du *papier blanc*. Le Lasca les mit aussi sur la scène en les tournant en ridicule. Jérôme Muzio et d'autres critiques leur firent une guerre mortelle. Mais ceux dont ce siècle doit s'honorer le plus, ce furent ces poètes qui, tout en respectant l'élégance de Petrarca et de Bembo,

cherchèrent en même temps à donner au style et à la pensée des formes nouvelles ou des couleurs plus ou moins différentes de celles que Petrarca avait employées. Antoine Broccardo, vénitien comme Bembo, se prononça tellement contre son concitoyen qu'il fut victime de son ressentiment. Accablé par ses nombreux partisans, il en mourut, dit-on, de chagrin; et l'Aretino, qui naturellement devait préférer à un pauvre poète un cardinal opulent, se faisait gloire d'avoir eu part à cet assassinat littéraire. En même temps Cornelio Castaldi, homme très versé dans les lettres et les affaires, attaqua la même école qui dominait surtout à Padoue, où il séjournait. Ses poésies sont riches d'images et de pensées neuves et ingénieuses, exprimées dans un style noble et facile à la fois.

Un autre poète encore plus hardi, qui conçut le modèle d'un style grave et noble dont on n'avait point d'exemple, fut le calabrois Galéas de Tarsia. Il aima et célébra Victoire Colonna, une des muses de son

temps qui ne lui cédait ni en verve ni en force. Dans le peu de vers qu'il nous a laissés, on sent quelque chose de l'énergie de Dante. Il donna de la rondeur et de la force au langage poétique, que les pétrarquistes énervaient de plus en plus; mais il poussa quelquefois trop loin les artifices du style qui, employés sobrement, feraient un des mérites de sa manière. Celui qui profita le plus de son exemple, et qui lui donna toute la perfection, fut Monsignor de la Casa. Ennuyé de l'harmonie monotone et langoureuse des vers de ses contemporains, il appliqua aux siens un rhythme plus grave et plus varié, tant par les césures que par l'enjambement. Il fit plus encore : il joignit à la noblesse de la pensée la vivacité de l'image et la profondeur du sentiment. On regarde comme les plus beaux modèles de son style ses deux sonnets adressés au Sommeil et à la Jalousie (1). Tasso appréciait particulièrement

(1) *Cura, che di timor ti nutri, e cresci,* etc.
O sonno, o della queta, umida, ombrosa, etc.

celui que Casa a fait sur cette vie mortelle qui disparaît en peu d'instans. (1)

Un style encore plus différent de celui de Petrarca, fut celui d'Ange de Costanzo. Il est noble et correct, mais plus fleuri et plus coulant que les autres. Son plus grand mérite est d'avoir perfectionné la forme du sonnet. Il en fit un véritable petit poëme où l'unité la plus rigoureuse en réunit toutes les parties, où la fin, quoique souvent inattendue, répond toujours à ce qui précède. Il est fâcheux qu'il se soit montré quelquefois plutôt dialecticien que poète; mais, tel qu'il est, nous ne lui devons pas moins le plan le plus régulier du sonnet.

Malgré les qualités de ces poètes lyriques, on ne peut se dispenser de leur reprocher, comme à presque tous les autres, d'avoir consacré leurs vers à des amours factices et ridicules, et d'avoir toujours répété ces expressions de cheveux d'or, d'épaules d'albâtre, d'astres brillans, et autres formules

(1) *Questa vita mortal, che in una o 'n due*, etc.

semblables que le Doni, écrivain du même siècle, appelait des *girandoles*. Au milieu de ces nombreux poètes qui suivaient le courant du siècle, ou plutôt l'esprit des cours et des princes qui le dirigeaient, on en rencontre qui chantèrent des sujets plus dignes des muses. La fameuse Victoire Colonna, après avoir déploré la mort de son époux, consacra ses vers aux mystères de sa religion. Elle fut suivie, mais non égalée par Gabriel Fiamma et quelques autres qui, bien que plus ou moins remarquables, ont tous montré combien ils sont restés au-dessous des anciens poètes lyriques qui célébraient leurs dieux ou leurs héros.

L'Italie, oubliée de presque tous les poètes de ce siècle, généralement occupés de leurs dames ou de leurs protecteurs, en posséda quelques uns qui pleurèrent ses malheurs et sa servitude. Jean Guidiccioni, tout en marchant sur les traces de Petrarca, se forma sur le style de ce poète un style plus grave et plus majestueux. Il paya son tribut à la

mode du temps en chantant ses amours; mais, dédaignant la conduite de Charles-Quint, auteur des calamités sous lesquelles gémissait l'Italie, il tourne sa muse vers un sujet plus noble et mêle ses vers aux larmes de sa patrie. Tantôt il fait invoquer par le Tibre quelque héros pour qu'il vienne délivrer Rome du vil joug de ses oppresseurs; tantôt, pleurant avec elle sa gloire et son empire dès long-temps déchus, il admire encore dans son esclavage les restes de sa majesté. Il voudrait, au son de ses vers, réveiller l'Italie de ce sommeil long et pesant qui la rend plus stupide qu'esclave; il l'exhorte à regretter sa liberté perdue; il lui montre la route qu'elle a abandonnée; il lui dit enfin que sa gloire ne dépend que d'elle-même, et que la véritable cause de sa misère n'est que son indolence. En lisant de tels vers qui sont si rares sur le Parnasse italien, on déplore qu'un Bembo ait eu tant d'imitateurs, et Guidiccioni pas un seul.

Un autre poète partagea, à la même

époque, les sentimens et la gloire de Guiciccioni; ce fut Louis Alamanni. Après avoir en vain soutenu la liberté de Florence; contraint de l'abandonner avec ses compagnons d'infortune, il trouva un asile au sein de la France; mais ni le spectacle de la cour ni les bienfaits du roi ne lui firent oublier l'état de sa patrie, dont Clément VII avait racheté l'esclavage au prix de ses bassesses. Qu'il est doux de l'entendre, assis sur le bord de la Seine ou de la Durance, se plaindre du sort de l'Arno, privé de sa gloire antique! Il tire souvent du bonheur de la France de nouveaux sujets de regrets pour son pays. En passant les Alpes, chargées de neiges, il se réjouissait de reprendre le chemin de la France, de ce beau pays, disait-il, plus favorable aux enfans qui lui sont étrangers que l'Italie ne l'était aux siens propres. Ainsi il se montrait à la fois ami de sa patrie et reconnaissant envers un peuple hospitalier. Les vers de l'Alamanni, accueillis par François Ier, furent, dit-on, brûlés publiquement à Rome, ce qui faisait

prévoir la récompense réservée en Italie aux poètes qui se seraient occupés de la liberté, comme l'Alamanni.

Les genres de compositions lyriques les plus communément adoptés par les Italiens, étaient les *canzoni* et les sonnets; mais ils ne négligèrent pas les autres. Parmi les poésies légères on trouve beaucoup d'épigrammes de ce même Alamanni. Il y en a de très spirituelles; souvent il fait parler les héros de l'antiquité, tels que Socrate, Brutus, Caton et d'autres; c'était là la manière de rendre intéressant ce genre de poésie si léger.

Les madrigaux eurent encore plus de vogue, à cause de la musique qui en fit sa poésie favorite. On ne chantait dans ce temps que des madrigaux. Ils valurent même à la musique le nom de *madrigalesque*; et plusieurs écrivains se signalèrent dans ce genre de chant et de poésie, genre qui a perdu presque tout son mérite dès que la musique s'en est séparée. Parmi les nombreux recueils de madrigaux de ce siècle,

on distingue encore celui de Jean-Baptiste Strozzi.

On a cru que les Italiens avaient négligé cette sorte de fables qui reçurent d'Ésope leur nom et leur célébrité. Mais Dante lui-même s'en était occupé le premier; il fit de la fable de la corneille qui s'habille des plumes d'autrui, le sujet d'une ballade. Petrarca aussi en a composé une en prose latine entre l'Araignée et la Goutte. Plusieurs autres, et surtout Cesare Pavesi et Giovan-Mario Verdizzotti, ont de même traduit ou imité les fables des anciens, durant cette période; mais celui qui les précéda et les surpassa tous fut le célèbre architecte, peintre et mathématicien, Jean-Baptiste Alberti. Ses cent *Apologues*, tous de son invention, se font encore remarquer par leur originalité.

D'autres s'exercèrent aussi dans ce que les anciens appelaient des élégies, des odes, des hymnes, des psaumes. Dans quelques uns de ces genres s'essayèrent principalement l'Alamanni que nous avons déjà

nommé, et Bernard Tasso, le père du grand Torquato; mais souvent ils n'empruntèrent à leurs modèles que le titre et la forme extérieure. C'était toujours un avantage qui, bien que de peu d'importance, tempérait du moins la monotonie des titres et des formes pétrarquesques dont on avait tant abusé.

III.

Petite épopée : stances de Laurent de Médicis, de Poliziano, de Benivieni et d'autres. — Poëmes sacrés : Folengo, Tansillo, Valvasone.

Un des genres où les Italiens ont particulièrement figuré ce sont les *Poemetti*, petits poëmes, ou plutôt sorte de petite épopée qui, si l'on excepte le coloris plus ou moins lyrique, conserve dans son ensemble le plan et la forme d'un poëme épique. Ils sont composés en tercets, ou en octave *rima*, ou en vers *sciolti*. On y déploie ordinairement ce que la poésie descriptive a de plus riche et de plus charmant. Les premières compositions qui parurent dans ce genre furent les stances de Laurent de Médicis et de Poliziano. Celles de Médicis contiennent la fable de l'*Ambra*. C'était une nymphe aimée du jeune Lauro, berger des

Alpes. L'Ombrone, un des fleuves de la Toscane, se propose de la surprendre et de l'enlever pendant qu'elle se baigne dans ses ondes. Elle a le bonheur de s'échapper, et l'Ombrone appelle à son aide l'Arno, son frère, qui court au-devant d'elle pour l'arrêter. Placée pour ainsi dire entre l'un et l'autre, et fidèle à son berger, l'Ambra implore le secours de Diane qui à l'instant la transforme en rocher. Dès-lors l'Ombrone n'a d'autre consolation que d'embrasser ce rocher insensible et de l'arroser de ses larmes. L'Ambra était une des campagnes délicieuses de Laurent de Médicis qu'il voyait exposée aux inondations de l'Ombrone, et à laquelle il se plut à donner une origine toute poétique, selon le système des métamorphoses mythologiques. L'idée est ingénieuse; le plan est régulier; et quoique la versification ne soit pas toujours assez harmonieuse, ni le style assez coulant, la beauté des descriptions et la vivacité des images nous dédommagent de ces imperfections.

Laurent de Médicis et Julien son frère avaient brillé l'un après l'autre dans deux tournois différens. Luca Pulci célébra la victoire de Laurent, et Poliziano, fort jeune encore, celle de Julien, dans des stances qu'il dédia à Laurent. Celui-ci devint aussitôt son protecteur et son ami. Poliziano était fort savant dans les lettres grecques et latines; il devint un philosophe dès que Laurent le mit en contact avec Marsile Ficino et Pic de la Mirandole, deux grands pôtres de la doctrine platonicienne. Mais la nature en avait fait un poète, ainsi que le prouve le petit poëme dont voici le plan : Julien est entièrement adonné à la sagesse, il méprise les amours. Cupidon, voulant se venger de son mépris, le surprend au milieu d'une chasse, l'écarte de ses compagnons et lui fait rencontrer une nymphe dont le jeune héros devient épris tout à coup. Cupidon raconte sa victoire à sa mère qui en est ravie; elle tâche même de l'achever au moyen de plusieurs amours qui s'empressent d'inspirer aux jeunes Toscans l'ar-

deur des combats, tandis que des songes trompeurs s'efforcent d'abattre le courage de Julien tout préoccupé de sa nymphe. Enfin il s'éveille, il invoque l'Amour, Minerve et la gloire; et c'est en portant leur bannière qu'il va se présenter dans la lice.

C'est là que le poète fut arrêté par la mort de son héros, assassiné par les Pazzi; son poëme est resté imparfait. Tel qu'il est, il offre assez de mérite pour faire regretter ce qui manque. L'auteur donne à l'octave *rima* inventée par Boccaccio une perfection que ne sut pas lui donner Laurent de Médicis. On a trouvé dans une de ses strophes le modèle de cette octave du Tasso, où la trompette du Tartare appelle les démons au conseil. Mais ce qu'on n'a pas remarqué, c'est que l'imitateur n'a pas surpassé son modèle. On rencontre aussi dans le *Roland* de l'Ariosto et dans la *Jérusalem* du Tasso, non seulement des phrases et des vers entiers, mais des comparaisons, des pensées, même des inventions qui n'appartenaient en propre qu'au jeune Poliziano. En lisant

la description charmante que ce dernier a faite de l'île de Chypre et du palais de Vénus, on ne peut s'empêcher de reconnaître la source où l'Ariosto a puisé le dessin de l'île d'Alcine, et le Tasso celui des jardins d'Armide. Enfin, pour tout dire en un mot, c'est Poliziano qui a créé le style épique tel qu'on l'admire dans le Tasso et dans l'Ariosto.

Un poète qui mérite encore d'être mentionné après Laurent de Médicis et Poliziano, est Jérôme Benivieni dont nous avons déjà parlé. Conservant toujours les défauts du style du siècle où il fut élevé, il voulut en même temps remettre en vogue les visions du siècle de Dante. Il nous raconte comment transformé en une panthère par une beauté enchanteresse, et après avoir couru plusieurs dangers, il parvint à reconnaître son étrange figure dans les eaux d'une rivière, et qu'aidé ensuite des conseils d'une déesse, il gagna le sommet d'une montagne escarpée, malgré les menaces d'une troupe de petits amours qui l'assaillaient de tous côtés. Là

il se purifia dans une source très claire, et recouvra enfin sa première forme. On voit que c'est une imitation en petit de l'*Ane d'or* d'Apulée, qui était une image des anciens mystères, ce qui montre encore dans ce poète un des disciples les plus zélés de Platon. Au reste, l'allégorie est bien suivie, les descriptions sont riches et variées, et les expressions, alors même qu'elles sont un peu rudes, sont toujours pleines de sens.

On a vanté deux autres poëmes de ce genre en octave *rima*, qui portent le même titre : *la Chasse de l'Amour*. Les auteurs sont deux cardinaux, le Bembo et l'Egidio. Bembo avait chanté dans ses stances le triomphe de l'Amour; le cardinal Egidio, pour effacer le scandale causé par son collègue, chanta dans les siennes celui de la chasteté. Malgré le bruit que firent ces deux petits poëmes pendant long-temps sur le Parnasse italien, on n'y trouve plus aujourd'hui que l'élégance accoutumée du Bembo, et les bonnes intentions de l'Egidio. On en peut dire autant d'un grand nombre de compo-

sitions pareilles qui n'ont d'autre mérite que celui du style.

Nous distinguerons seulement plusieurs poëmes de ce genre dont le sujet est sacré. Ils appartiennent à des auteurs plus ou moins célèbres; mais, soit qu'ils les aient composés dans un âge où leur verve s'était épuisée, soit qu'ils l'aient fait pour servir aux circonstances, ils ne brillent pas, en général, dans ces poésies sacrées comme dans les profanes. Leur piété est plutôt dans l'esprit que dans le cœur, et par conséquent elle est aussi riche en phrases que pauvre en sentimens. Le père Teofilo Folengo, moine, d'abord apostat et libertin, fameux sous le nom de Merlin Coccai, par ses vers *macaroniques*, voulut enfin se convertir, et faire un poëme sur la *Vie du Christ*, pour le substituer à ses poésies licencieuses. Malheureusement l'un fut aussi déprécié que les autres avaient été généralement accueillies. De même un poète d'un plus grand mérite, Louis Tansillo, s'étant amusé dans sa jeunesse à décrire la licence que se per-

mettent les vendangeurs; il espéra racheter le scandale qu'il avait produit par les *Larmes de saint Pierre*, poëme qui occupa presque toute sa vie, et qu'il ne porta que jusqu'à quinze chants, sans pouvoir jamais le terminer. On y a reconnu un grand nombre de beautés, il faut en convenir; mais ce que je ne puis me dispenser de faire observer, c'est que ces *Larmes* inépuisables et monotones de saint Pierre nous causent souvent de l'ennui au lieu de nous attendrir.

Si quelqu'un de ces poètes sacrés excite plus d'intérêt que les autres, c'est pour avoir donné à sa poésie des couleurs plutôt profanes et peu convenables à la nature du sujet, ou pour avoir choisi des sujets qui se prêtaient davantage aux richesses de l'imagination et du genre descriptif. Nous en avons une preuve dans les *Larmes de la Madeleine* et dans l'*Angéléide* ou le combat des bons et des mauvais anges, poëmes distingués d'Érasme de Valvasone. La Madeleine nous intéresse plutôt par le souve-

nir de ses charmes et de sa beauté que par ses larmes et son repentir; et le combat des anges et des démons offre toujours de grands tableaux qui peuvent du moins étonner. On pourrait faire la même observation sur plusieurs autres poètes de ce siècle et même des siècles à venir. Nous nous contentons de remarquer seulement que la religion n'était pas encore envisagée du côté le plus favorable à la poésie; on la considérait pour ainsi dire trop en surface, et elle se montrait par conséquent plus propre à la peinture qu'à la véritable poésie. Il suffit ici d'indiquer le fait sans s'empresser d'en rechercher les causes, qu'on pourrait au reste aisément indiquer.

IV.

Épopée romanesque. Son origine, sa mythologie, sa bizarrerie et ses formes.

Le genre épique et proprement romanesque se revêtit de telles formes, et parvint à un tel degré de développement pendant cette période, qu'on ne l'a plus surpassé dans les siècles suivans. Dès qu'on vit paraître les romans de Boccaccio sur le Parnasse italien, les visions allèrent perdant de plus en plus leur crédit. La *Divine Comédie*, que du temps de Dante on apprenait par cœur et que l'on chantait même dans les rues, fut généralement négligée. Laurent de Médicis lui-même semble l'avoir parodiée dans ses chapitres intitulés les *Buveurs*, où souvent il s'adresse ironiquement à son guide, comme Dante à Virgile. Enfin on se jeta dans les romans. Ce ne furent pendant long-temps que des chro-

niques écrites en langue romane, entièrement fabuleuses et plus ou moins populaires, sans plan, sans couleur et sans style. Mais dès que les Italiens se furent emparés de ce genre qu'on nomme romanesque, ils lui donnèrent toute la perfection dont il était susceptible.

Les quatre premiers romans qu'on vit naître en Italie, depuis le XIII^e^ siècle, furent les *Reali di Franza*, le *Buovo d'Antona*, la *Spagna historiata* et la *Regina Ancroja*. Le sujet de ces romans est tiré des chroniques de Geoffroy de Monmouth, et surtout de Turpin, dont l'autorité a servi depuis à accréditer les choses les plus invraisemblables. Il est toujours question des entreprises, des passions, des aventures du roi Arthur et des chevaliers de la Table ronde qui cherchaient le saint *Graal*, c'est-à-dire l'écuelle où Jésus-Christ avait mangé, et dont avait hérité Joseph d'Arimathée; ainsi que de Charlemagne, de Roland, de Renaud, et des douze paladins qui entreprirent de délivrer la France et l'Europe du joug des Sarrasins.

Les trouvères, les troubadours, et à leur exemple les romanciers italiens, donnèrent aux chevaliers romanesques une condition tout extraordinaire, et même supérieure, à quelques égards, à celle des héros mythologiques des Grecs. Souvent leurs actions dépassent la mesure de la crédulité, et ne semblent destinées qu'à exciter le rire. Ce caractère spécial a été conservé dans tous les poëmes de ce genre; et ce qui est plus remarquable, les poètes l'ont employé d'une manière qui leur sembla ne diminuer nullement le respect qu'ils voulaient inspirer pour leurs chevaliers.

Des moyens non moins extraordinaires, et quelquefois ridicules, viennent en même temps s'opposer ou ajouter aux forces de ces chevaliers. Tels sont les génies, les fées, les démons, les magiciens, les géans, les dragons ailés, les griffons, les armes et d'autres objets enchantés. Par ces moyens merveilleux, ces nouveaux héros s'exposent à des dangers les plus étranges et les plus effrayans; tantôt ils y succombent, et tantôt

ils les surmontent, et toujours pour faire preuve de leur bravoure, et surtout de leur amour et de leur respect pour leurs dames. Ils en imposent encore davantage par l'éclat de leurs maximes sur le point d'honneur, sur le duel, sur les combats judiciaires qui, soutenus par la superstition la plus grossière, ont formé de la chevalerie l'institution la plus bizarre, et qui malheureusement n'a pas encore entièrement disparu. Ce qui est encore plus digne d'attention, c'est que ces chevaliers même qui figurent tant dans l'épopée moderne s'étaient plus ou moins signalés par leurs vices et par leurs méfaits; et cependant on voudrait aujourd'hui nous les proposer comme objets d'imitation, non seulement dans la poésie, mais aussi dans la politique.

La religion et même la théologie scolastique se mêlent souvent à de telles extravagances, qui ne font que dénaturer l'une et rendre l'autre encore plus ridicule. On rencontre souvent dans ces poëmes romanesques des démons qui, en bons théologiens,

argumentent, catéchisent et instruisent même des chrétiens sur les mystères les plus profonds de leur religion.

Tels sont les caractères les plus frappans des fables de l'épopée moderne. On leur trouve beaucoup de ressemblance avec les fables persanes et arabes, et c'est pour cela qu'on a fait faire à ce genre d'inventions romanesques le tour du monde, tantôt par le sud et tantôt par le nord, comme on l'a fait pour quelques traditions d'une nature bien différente. Toutefois n'en pourrait-on chercher le fond aussi dans la mythologie grecque? et d'après tous ces rapports ne pourrait-on dire avec plus de probabilité que toutes les mythologies se ressemblent plus ou moins, à mesure que des circonstances plus ou moins semblables ont exercé leur influence sur l'imagination des peuples plongés dans le même degré de barbarie? Mais toutes ces recherches n'appartiennent pas directement au sujet dont nous devons nous occuper. Ce qu'il nous semble plus à propos de remarquer, c'est qu'en comparant la mythologie

grecque avec la romanesque, l'une a plus d'accord, plus de régularité et plus de majesté que l'autre, quoique celle-ci se rapproche plus de nos mœurs et de nos opinions.

Tout ce que nous venons d'observer concerne le fond de l'épopée moderne; mais elle a aussi ses propres formes que des circonstances peu importantes lui ont fait adopter. L'épopée antique avait les siennes qui, tant de fois répétées, ont dû finir par devenir fastidieuses. Mais, quoique plus nouvelles, les formes romanesques ont moins d'art et moins de noblesse. Les premiers romanciers italiens, à l'instar des anciens rapsodes, récitaient leurs poëmes au peuple, qui après leur récit les payait de ses applaudissemens et de sa bourse. Ils se mettaient en communication avec leurs auditeurs, comme le faisaient aussi sur la scène quelques uns des anciens farceurs; ils les disposaient tantôt à les écouter, tantôt à les attendre; souvent même ils interrompaient leur récit pour en entreprendre un autre, ou pour reprendre celui qu'ils avaient suspendu. Ainsi

l'on va dans ces épopées jusqu'au dénoûment à travers ces interruptions et ces reprises, qui parfois excitent la curiosité, et parfois ne font qu'impatienter les lecteurs. Envisagée sous ce point, l'épopée moderne présente une espèce de conversation entre le poète et ses auditeurs, à qui il semble improviser des contes qu'il tâche à l'instant d'encadrer et de rattacher les uns aux autres le mieux possible.

Une autre forme qui domine dans ces poëmes ajoute à ce désordre et à ce manque de suite. Les chants et les épisodes qui recommencent toujours étant d'ordinaire fort longs, et constituant chacun comme un petit poëme à part, donnent lieu à des exordes, à des prières, à des invocations et à de pareils lieux communs adressés par le poète à Jupiter, aux saints, aux muses, à Jésus-Christ, ou à ses auditeurs eux-mêmes. Tous ces appendices doivent nécessairement embarrasser la marche de l'action principale, s'il y en a une, et nuire à cet intérêt qui résulte de l'ensemble de ses

parties les plus rapprochées, et dont les rapports et le développement sont très faciles à saisir. Mais ce qui est vraiment étonnant, c'est que ces formes qui d'abord annonçaient le peu de goût ou le peu de soin des auteurs, consacrées depuis par l'usage, ont été dans la suite modifiées et employées avec tant de succès, que loin d'y reconnaître leur bizarrerie ou leur grossièreté première, on n'est plus tenté de les condamner.

V.

Poëmes romanesques; le Morgant, *le* Mambrien *et le* Roland amoureux.

Tout ce que nous venons d'indiquer se trouve non seulement dans les quatre romans que nous avons déjà cités, mais aussi dans ceux qui ont été perfectionnés de plus en plus dans la suite. Tels sont le *Morgante* de Pulci, le *Mambriano* de l'Aveugle de Ferrare, et le *Roland amoureux* de Bojardo.

Ces trois poètes célébrèrent les mêmes héros, et suivirent les mêmes formes, tout en améliorant le style, le caractère de leurs personnages et le plan de la fable. En lisant leurs poëmes, on sent qu'ils travaillèrent pour des hommes lettrés et spirituels, tandis que leurs devanciers ne l'avaient fait que pour un peuple simple et grossier. En effet, ce fut Laurent de Médicis et sa mère Lucrèce Tornabuoni, protectrice

des lettres, comme son fils, qui engagèrent Louis Pulci à chanter plus dignement qu'on ne l'avait fait jusqu'alors, les exploits de Charlemagne et de Roland; et Pulci choisit pour protagoniste et pour titre de son poëme *Morgant-le-Grand.* C'était un géant qui eut l'honneur d'être converti par Roland, et qui, étant comme lui bouffon et héros à la fois, lui sert de second et même d'écuyer dans ses expéditions. Pulci en récitait les chants au cercle des Médicis, formé de Laurent, de Lucrèce Tornabuoni, de Poliziano, de Ficino, en un mot de tout ce que Florence possédait de plus distingué; et beaucoup de traits qu'on rencontre dans ce poëme font, plus que toute autre chose, preuve de leur caractère et de leur esprit. On voit que le poète et les auditeurs n'avaient d'autre intention que de s'amuser; ils tirent parti même des sujets et des circonstances les plus graves et les plus sérieuses. Ces formules qui étaient devenues routinières et comme techniques du genre, sont souvent employées pour les tourner en dérision. On fait le même usage

de quelques disputes théologiques, ou cérémonies rituelles, en mêlant toujours les images les plus libres aux choses les plus sacrées. En un mot, le poète va jusqu'à faire d'Astaroth un docteur très rusé dans la théologie et dans l'étude de la Bible.

Ce que Pulci fit pour les Médicis, l'aveugle de Ferrare, dont le nom était Bello, le fit aussi pour les Gonzague de Mantoue. Le *Mambriano* est un poëme du même genre et du même goût. Mambrien entreprend de venger Membrin, son oncle, tué par Renaud de Montauban. Le poète fait ressortir de ce sujet les aventures les plus étranges et les plus comiques qu'il appuie toujours de l'imposante autorité de l'archevêque Turpin. Il avait le même but que Pulci, celui de contribuer au plaisir de sa cour, mais il ne montra pas le même talent que lui dans les inventions et dans le style. On oublie toutefois ses imperfections, et on en vient même à les regarder comme dignes de louanges, lorsqu'on pense que c'est un aveugle qui a composé ce qu'on vient de lire, et qu'il ne

put même donner la dernière main à son travail.

Matthieu-Marie Bojardo, qui cultivait le talent des muses en même temps qu'il professait le métier des armes, entreprit de procurer à la cour de Ferrare un divertissement semblable. Il conçut un plan encore plus vaste et plus compliqué ; et son *Roland amoureux*, qui, tout imparfait qu'il est, comprend jusqu'à soixante-dix-neuf chants, eut plus de célébrité que les deux autres poëmes que nous venons de désigner. On dit qu'ayant imaginé, pendant qu'il se promenait à cheval, le nom de *Rodomonte* pour l'imposer à un de ses héros qui n'en avait pas, il fit, dans sa joie, sonner toutes les cloches de Scandiano, son village. Cette bizarrerie prouve au moins le grand intérêt que Bojardo mettait à son poëme. Il est incontestable qu'il regardait son travail d'un œil plus sérieux que ses devanciers ne l'avaient fait pour leurs ouvrages. Il veut même souvent soutenir le ton lorsque le sujet n'est qu'entièrement comique. Mais il s'en faut bien qu'il

se rapproche des épiques grecs et latins, comme des critiques l'ont débité. Contentons-nous d'apercevoir dans son poëme les progrès de l'art, qui, sans dénaturer ses formes primitives, s'avance vers ce degré de perfection qu'il devait atteindre après le Bojardo.

Le fondement de sa fable est le siége de Paris; les héros auxquels on a confié la délivrance de cette ville sont détournés de leur entreprise par la seule Angélique, qui excite entre eux une infinité de querelles et de rixes sanglantes. Les caractères sont bien tracés, bien contrastés et présentés avec assez d'art; les inventions sont riches et nobles; les événemens sont naturellement amenés, autant toutefois que le genre peut le permettre. Point de confusion au milieu des nombreux épisodes qui viennent se croiser et s'entrelacer. On voit que l'auteur ne manque ni de génie ni d'art dans ce qui constitue la partie la plus importante d'une épopée. Quant au style, il n'est ni assez noble ni toujours égal; mais comme l'auteur

a quelquefois embouché la trompette épique, on peut croire qu'il l'aurait encore amélioré s'il avait pu achever son travail. Ce qui le fait plus distinguer des autres poètes romanciers, c'est le soin qu'il apporte à ne se livrer que modérément aux bouffonneries d'usage, et à montrer plus de respect que ses devanciers pour les mœurs et pour la décence.

Il est singulier que durant la longue lecture de ces poëmes, on ne rencontre jamais un mot qui rappelle les malheurs et les intérêts de l'Italie, à laquelle ces auteurs semblent ne plus appartenir. Cependant ils vivaient et ils chantaient à cette époque funeste et si féconde en calamités publiques, où Charles VIII allait profiter de la discorde des Italiens, et donner l'exemple de l'invasion la plus dangereuse aux vaincus et aux conquérans. A peine l'aveugle de Ferrare déplore-t-il quelquefois les tristes suites de la conquête éphémère de ce roi; et ce sont ses malheurs privés plutôt que ceux de sa patrie, qu'il paraît craindre et pleurer. Il

change même de ton, et célèbre le héros qu'il avait décrédité, suivant, comme la plupart des poètes ses successeurs, la fortune des armes et le cours de ses faveurs. Bojardo parle une fois de ces événemens comme d'une chose qui n'était d'aucune importance pour lui. Il est même le premier qui ait donné l'exemple de préconiser cette maison d'Este, qui est devenue depuis comme l'objet principal de l'épopée moderne de l'Italie. En un mot, tous ces poètes ne s'occupent que des personnes qui les entourent et les écoutent, et ils les désignent quelquefois dans le cours de leurs récits. Ainsi Pulci n'oublie pas Poliziano, qui prenait part à son travail; mais, je le répète, l'Italie n'existait plus pour eux; ils ne portaient plus d'intérêt qu'à leurs princes et leurs protecteurs, qui n'en avaient d'autre, à leur tour, que de s'amuser aux dépens de leurs sujets et de leurs poètes.

VI.

L'Ariosto; son Roland furieux; *plan de ce poëme; richesse et spontanéité d'inventions et de style; moralité du poète.*

Le plus grand honneur qu'ait obtenu le *Roland amoureux* de Bojardo, c'est d'avoir en quelque sorte contribué à la naissance du *Roland furieux* de l'Arioste. Ce dernier poëme n'est qu'une continuation et un développement de l'autre. L'Arioste n'a fait que reprendre et suivre les fils de la toile que Bojardo avait ourdie, mais non pas achevée; et il l'a fait d'une manière qui prouve que c'est le plus grand poète que la nature ait donné à l'Italie.

Encore tout enfant, il avait annoncé par ses essais puérils ce qu'il devait devenir. Il s'empressa de joindre à ses dispositions naturelles tous les moyens qui viennent de l'étude et de l'art. Ce n'est pas qu'il ait lu

un grand nombre de livres; il n'en choisit au contraire qu'un petit nombre, qu'il relisait toujours, et c'était sur les anciens que s'était porté son choix. Il apprit les sciences qu'on enseignait de son temps, surtout la jurisprudence, l'histoire, la géographie; mais il fit tout servir à la poésie, qui était sa première vocation. Il apprit en même temps que la lecture des grands modèles lui valait moins que la contemplation de la belle nature qui les avait inspirés; et c'est le livre qu'il méditait et consultait le plus dans la solitude et dans le silence. Le besoin et son talent le firent entrer à la cour du cardinal Hippolyte d'Este, qui, tout Mécène et savant qu'il était, ne rougit pas de lui retirer ses bonnes grâces; et peu s'en fallut même qu'il ne le persécutât. Le duc Alphonse, son frère, voulant le soulager dans sa disgrâce, le prit à son service, et le nomma son commissaire dans la Garfagnana, une des provinces les moins civilisées de l'Italie. Quoiqu'il se fût proposé de témoigner, par son poëme, sa reconnaissance à cette fa-

mille, il n'en obtint jamais les moyens nécessaires pour continuer aisément ses études et ses travaux. Il fit encore une plus triste expérience de la protection des Médicis à Rome. Léon X, surtout, qui s'amusait ordinairement à protéger les bouffons, tout en le berçant par ses promesses, lui fit voir enfin qu'il se moquait de ses espérances. L'indifférence de ces princes prouve que l'Ariosto n'était pas courtisan. Ainsi, bien qu'obligé de vivre à la cour, cet état ne lui servit qu'à la connaître assez pour préférer la paix qu'il trouvait dans la solitude.

Au milieu de ces circonstances, il fut chargé de plusieurs ambassades; il brilla dans les armes, et eut grande part à la victoire que le duc de Ferrare remporta sur les Vénitiens. Il aimait les femmes; il fut toujours attaché à ses amis. Il se montra encore plus généreux que ses protecteurs, et son poëme en est la preuve la plus frappante; car, bien que le poète fût peu apprécié par le cardinal Hippolyte à qui

il l'avait dédié, il ne l'avait conçu et composé que pour célébrer la maison de ses ingrats protecteurs.

Dans un temps où tout le monde ne s'occupait que de romans épiques, l'Ariosto sentit bientôt que ce genre n'avait pas encore la perfection dont il était susceptible. Peu satisfait des premiers essais de Pulci, de l'Aveugle de Ferrare, et particulièrement de Bojardo, il entreprit d'abord un poëme en *terza rima*, de nature différente, sur je ne sais quel sujet tiré de l'histoire de Philippe-le-Bel. Mais soit qu'il se fût aperçu que ce sujet ne lui fournissait pas assez de merveilleux, soit qu'il fût obligé de seconder le goût de ses contemporains qui ne voulaient entendre parler que de Charlemagne et de ses paladins, il changea d'avis et conçut le dessein de suivre le plan de Bojardo, et se mit à composer en octave *rima* son *Roland furieux*; et malgré les tristes présages du cardinal Bembo qui lui avait conseillé de l'écrire en latin, ce poëme fera toujours la

gloire de son siecle et l'admiration des autres.

Les grands événemens qui constituent les parties intégrantes de ce poëme sont au nombre de trois, et le principal a pour objet les amours, les exploits et le mariage de Roger et de Bradamante, que toutes les branches de la maison d'Este regardaient comme leur souche commune. Cette histoire se rattache à un événement plus grand encore, mais que le poète n'envisage que comme subalterne : c'est cette guerre imaginaire que les Sarrazins firent à Charlemagne, et les efforts qu'il en coûta à cet empereur et à ses paladins pour délivrer la France et l'Europe de ces barbares. C'est autour de cette action dominante que se groupe, se croise et s'entrelace une multitude prodigieuse d'aventures tragiques, comiques et galantes, parmi lesquelles se font remarquer l'amour de Roland pour son inflexible Angélique, et sa folie non moins touchante qu'épouvantable dès qu'il apprend le mariage de cette reine avec le beau Médor.

Ce fut peut-être cet accident singulier, dont le poète a tiré le tableau le plus sublime qu'ait embelli la poésie, qui le porta à donner à son poëme le titre de *Roland furieux*. Quoi qu'il en soit, la fable ne se termine que par l'union de Roger et de Bradamante, à laquelle le poète revient souvent dans le cours de son poëme.

Au milieu de ces trois actions principales que l'auteur mène ensemble et presque toujours de front, au milieu d'un nombre extraordinaire d'incidens épisodiques qui les accompagnent jusqu'à la fin, la première chose qui doit nous étonner, c'est l'art d'autant plus prodigieux qu'il paraît naturel, de les faire naître, de les interrompre, de les reprendre et de les développer tour à tour. Quoique tout soit extraordinaire et merveilleux, tout semble se présenter et s'arranger de soi-même. Ce qui n'était d'abord que l'effet d'une invention fantasque, perd son caractère à mesure que le poète retrace et décrit. Il donne tant de mouvement et de vivacité à ses créations qu'il

semble lui-même convaincu de la vérité de son récit, et finit par nous faire croire ce qui paraît d'abord incroyable. Il devient même pénible de songer que ce qui nous a si vivement intéressé, est dénué de réalité. Toutes ces choses supposent une infinité de beautés particulières qu'il nous serait impossible d'énoncer dans le plan qui nous est imposé; nous tâcherons de les indiquer légèrement.

Dans le nombre des épisodes du *Roland*, il s'en trouve quelques uns qui sont puisés dans l'histoire ancienne et moderne, romanesque et mythologique, ou que l'auteur a même empruntés tout entiers aux romanciers et aux poètes classiques, car il tirait parti de tout ce qu'il trouvait utile à son sujet; mais soit qu'il invente, soit qu'il imite, il se montre toujours original. Il améliore presque tout, même ce qui avant lui semblait parfait dans les autres. Les combats les plus brillans qu'on trouve dans l'*Énéide* et dans l'*Iliade*, sont ordinairement surpassés par ceux que nous a décrits l'Ariosto. Où trouver ailleurs un tableau pareil à l'as-

saut général de Paris que décrit ce poète (1)? Quelle différence entre l'épisode d'Euryale et Nisus, et celui de Cloridan et Médor, gardant le corps de leur malheureux roi Dardinel? (2)

A la variété et au nombre des événemens se joint une variété non moins surprenante de personnages et de caractères, entre lesquels on ne trouve nulle ressemblance. Comparez tous ces chevaliers, soit chrétiens, soit africains; toutes ces dames, soit guerrières, soit galantes, soit magiciennes; chacun à sa propre physionomie, son caractère à part. Les assauts qui se renouvellent à chaque pas, les descriptions de lieux champêtres, de paysages pittoresques, de jardins et de palais réels ou enchantés, des phénomènes de la nature les plus agréables ou les plus effrayans, enfin les objets même les plus communs et les plus répétés, tout est nuancé avec des cou-

(1) C. XIV, XV, XVI.
(2) C. XIX.

leurs si propres aux personnes et aux circonstances, que ce qui succède semble aussi neuf et aussi frappant que ce qui avait précédé.

Si les discours, si les actions sont toujours appropriés à l'état et au caractère des personnages, le coloris, d'une fraîcheur extrême, n'est pas moins constamment adapté aux tableaux et aux portraits qu'il retrace. Nul ne décrit et ne raconte d'une manière plus naturelle et plus convenable que l'Ariosto. Il touche avec le même talent tous les tons du style et de l'harmonie poétique; et soit qu'il veuille exciter l'admiration ou la douleur, soit qu'il tâche de nous égayer, il le fait toujours de manière à ajouter à l'intérêt de sa narration. Tout paraît en lui naturel et spontané : les phrases, les expressions, les mots, ainsi que les pensées et les images, semblent se présenter à lui sans apprêt et sans effort; son art ne se laisse jamais surprendre. C'est là sans doute le caractère le plus spécial de ce grand poète.

Qu'on ne croie cependant pas que tout ce qu'il a conçu et qu'il exprime ne lui ait demandé aucune peine : l'étude et le travail que lui coûtait sa composition étaient extraordinaires. Il consacra plus de onze années à la confection de son poëme, qu'il corrigea jusqu'à la fin de ses jours. Chacune de ses inventions les plus faciles en apparence avait été le sujet de longues méditations ; il s'en occupait souvent en se promenant à pied, avec un tel degré de concentration, que tout absorbé dans ses pensées, il n'apercevait plus ni les objets qui l'entouraient ni les personnes qui passaient sous ses yeux. C'est ainsi qu'un jour il sortit de Carpi, où il séjournait, en robe de chambre et en pantoufles, et marchant toujours depuis le matin, il ne s'arrêta qu'au moment où il s'aperçut, le soir, qu'il se trouvait à Ferrare. On a même remarqué dans un manuscrit autographe de son poëme quelques unes de ces strophes qui semblent le moins travaillées, précédées d'un grand nombre de corrections et de variantes ; ce qui prouve

l'immense travail que lui coûtait cette apparente facilité.

L'Ariosto, ainsi que les autres romanciers, ne fit non plus aucune mention des calamités nationales dont il fut témoin. L'objet principal de son poëme n'était que d'amuser ces princes et leurs courtisans, dont les intérêts étaient tout différens. Il ne s'y trouve rien qui pût, en quelque sorte, intéresser l'Italie, si ce n'est le récit des gloires de la maison d'Este, qui figure en première ligne dans son poëme. L'Italie ne semble plus exister pour lui que dans cette illustre famille. Il prodigue ses éloges à ses fondateurs et à ses descendans; il regarde les exploits de Roger et de Bradamante comme les anciens Romains regardaient ceux de leur Camille et de leur Clélie. L'art du poète, comme celui des magiciens qu'il met en scène, n'est destiné qu'à faire réussir un mariage qui devait donner à l'Italie un Alphonse et un Hippolyte d'Este. Mais, quand même le poète eût voulu s'occuper d'intérêts plus graves ou plus réels, com-

ment l'aurait-il pu faire dans sa position et au milieu des circonstances et des personnes qui lui imposaient des devoirs d'un genre tout différent? C'était au bon plaisir d'Hippolyte et d'Alphonse, et de leurs courtisans, qu'il consacrait ses chants; il en faisait lecture lui-même, et il est même singulier et honorable pour le poète qu'il ait osé parler souvent de morale, et recommander des maximes qui ne devaient pas être fort agréables à ses auditeurs.

On trouve souvent de ces traits qui font éclater sa manière de penser dans la plupart des exordes qui ornent ses chants. Il y attaque ouvertement la bassesse et la dissimulation des adulateurs qui caressent les hommes heureux lorsqu'ils sont assis au haut de la roue de la fortune; souvent il s'indigne contre la férocité des hommes qui, plus furieux que les animaux, ne semblent nés que pour se faire la guerre et outrager la faiblesse. Il se montre encore plus à découvert dans quelques épisodes qui sont consacrés à la morale la plus sévère. Ne voit-on

pas dans l'emblème allégorique d'Alcine, le portrait aussi vrai que déplorable des sirènes de son temps, qui employaient tout leur art à séduire et corrompre leurs adorateurs inconsidérés (1)? et cette Alcine ne paraît-elle pas d'autant plus méprisable, que Logistille, sa sœur, se montre sage et bienfaisante (2)? Cette édifiante allégorie de la raison et de la vertu, qui appartient tout-à-fait au goût du poète, remet en quelque sorte du scandale de ces épisodes, tels que ceux de Joconde, de Gryphon, de Martan, et quelques autres qu'il avait tracés pour se conformer au goût dominant de ses auditeurs. Il n'épargne pas les vices et l'oisiveté des moines, et c'est dans leurs couvens que l'archange Michel cherchant le silence, ne retrouve que la discorde qu'il se réservait d'aller quérir dans les enfers (3). Il n'épargna pas non plus cette foule de flatteurs et d'esclaves

(1) C. VI, VII, etc.
(2) C. X.
(3) C. XXIV et XXVII.

qu'il compare à une troupe de corbeaux et de vautours qui assourdissent de leurs cris aigus et discordans le fleuve d'oubli, tandis que le Temps y précipite les noms de leurs fainéans protecteurs (1). Ne dirait-on pas aussi qu'il a voulu se déclarer contre l'invention et l'emploi meurtrier de l'artillerie, lorsque Roland, après avoir tué le barbare Cimosque, maudit et jette dans la mer son arme à feu qu'on avait apportée des enfers (2)? Il ne faut pas oublier cet épisode encore plus piquant, et qui malheureusement n'eut point de place dans son poëme, où il fait le portrait d'un tyran soupçonneux. Il commence par faire observer que si les mauvais rois font souffrir les peuples, ils ont eux-mêmes dans leur cœur une peine plus horrible encore, le soupçon, qui leur rappelle nuit et jour leurs injustices et leurs crimes, et leur fait sentir que tous les autres n'ont qu'un seul homme à craindre, tandis

(1) C. XXXV.
(2) C. IX.

qu'ils craignent tout le monde. L'imagination du poète ne s'arrête pas là; il dit que l'âme d'un tyran, assassiné malgré toutes ses précautions, se trouvant délivrée des cruelles tortures que le soupçon lui faisait éprouver dans la vie, regardait comme fort doux les supplices les plus horribles des enfers, et qu'il fut aussitôt renvoyé sur la terre, et livré en proie au soupçon, qui s'empara tellement de lui *qu'on ne distinguait plus l'un de l'autre.* (1)

Le nombre des perfections que nous avons à peine indiquées, et dans la fable, et dans le plan, et dans les détails de ce poëme, fit une impression telle sur les contemporains d'Ariosto, qu'on ne s'occupait que de romans et du *Roland furieux.* En vain les adorateurs superstitieux d'Homère et de Virgile, en vain les commentateurs sévères d'Aristote se montrèrent-ils scandalisés d'y trouver certaines choses peu conformes aux

(1) *Voyez* le 2e des *Cinq Chants* de l'Ariosto, fragment qui est resté imparfait et isolé.

règles de ce critique philosophe, ou dont il n'existait point d'exemples chez les anciens; en vain a-t-on répété jusqu'à nos jours leurs observations pédantesques et fastidieuses, on n'a jamais cessé de relire le poëme de *Roland* avec le même charme et le même enthousiasme; et l'on a enfin généralement compris que, comme il ne faut borner ni la nature ni la sphère du beau aux seuls modèles tracés par Homère et Virgile, on pouvait bien aussi concevoir un poëme tout différent de *l'Énéide* et de *l'Iliade*, sans se montrer inférieur à ces grands poètes. L'Ariosto a donc conservé le titre de *Divin* qu'on avait donné à Homère; et son poëme est resté comme un modèle de l'épopée romanesque, ainsi que *l'Iliade* l'était de l'épopée héroïque. On a même fait de son poëme ce qu'Aristote avait fait de celui d'Homère, et le roman épique a eu, comme le poëme héroïque, sa poétique et ses règles.

VII.

Le Roland amoureux *de Berni; le* Giron Courtois *de l'Alamanni; l'*Amadis *de Bernard Tasso; l'*Italie délivrée *de Trissino; l'*Avarchide, etc.

L'INTÉRÊT du *Roland furieux* [illegible] jeter de nouveau les yeux sur le *Roland amoureux* de Bojardo, dont l'autre n'était qu'une continuation. Mais qui pouvait alors soutenir la longue lecture de ce dernier poëme, après celui de l'Ariosto? François Berni sentit cet inconvénient, et en même temps le besoin de le réparer. Doué d'un esprit et d'une humeur plus convenables à ce genre d'épopée, que ne l'était le Bojardo, il entreprit de réformer son poëme, ou plutôt de le repeindre, en prenant, pour ainsi dire, des couleurs sur la palette de l'Ariosto lui-même. Il suivit le texte, chant par chant, et presque stance par stance. C'est ainsi qu'il rani-

ma ce poëme déjà mort, par la magie du style qui est comme l'âme de toute poésie, lui donnant un aspect tout nouveau, ne changeant que le coloris, et conservant par ce moyen au Bojardo toute la gloire de l'invention. L'histoire littéraire ne présente pas un pareil exemple d'une imitation aussi fidèle, et en même temps aussi originale.

Il serait inutile et même fastidieux de suivre ou de citer les nombreux poëtes qui, à l'exemple de l'Ariosto et de Berni, se lancèrent dans la même carrière. On compte plus de soixante poëmes de cette sorte ; mais tous leurs auteurs se trouvèrent toujours aussi loin de leurs modèles qu'ils s'efforçaient de les joindre et de les imiter. On doit cependant distinguer, au milieu de tant de poëmes, le *Giron Courtois* de l'Alamanni, et l'*Amadis* de Bernard Tasso, soit par la nouveauté de la fable tirée de la Table-Ronde et de l'histoire du roi Arthus, soit par le changement de quelques formes romanesques et par la beauté des détails. La fré-

quence de poëmes semblables commençait à produire l'ennui par la monotonie de ces formes trop répétées. L'Alamanni et Bernard Tasso crurent plus utile de se rapprocher un peu de la régularité des anciens, et dans le plan et dans les détails. Dans le *Giron*, le poète ne se montre jamais; il n'interrompt sa marche ni par ses exordes, ni par ses adieux, ni par de semblables digressions. A l'action et aux incidens près, ce ne serait qu'un poëme héroïque; mais on y trouve le même merveilleux et les mêmes ressorts que dans les autres poëmes romanesques. Peut-être aussi l'excès d'art que l'auteur y a porté le rend-il d'autant plus froid qu'il semble plus régulier.

L'*Amadis* mérite plus d'attention, et par l'intérêt qu'offre le poëme et par la réputation de l'auteur. Bernard Tasso aurait conservé plus de célébrité, s'il n'eût été que le père du grand Torquato; toutefois ses qualités et ses vicissitudes le rendent encore assez recommandable aux yeux de la postérité. Il se fit remarquer de bonne heure par la fé-

condité de son esprit, et par la douceur de son style. Il fut estimé des grands et des hommes de lettres, et surtout protégé par le prince de Salerne, Ferrante Sanseverino, qui fit successivement sa fortune et son malheur. Il s'attacha à sa cour et au royaume de Naples, auquel il donna son fils Torquato. Bernard suivit toujours le sort de ce prince malheureux, ne cessant jamais de faire des vers, même au milieu du bruit des armes. Animé de sentimens nobles et généreux, il engagea son Mécène à soutenir auprès de Charles-Quint les intérêts du peuple napolitain, qui s'opposait à l'institution du saint-office. Sanseverino suivit ses conseils; il fut disgracié de la cour et proscrit du royaume; et son malheur entraîna celui de Bernard et de Torquato son fils. Bernard séjourna successivement à Rome, à Paris, à Venise, à Urbin, à Mantoue, s'occupant toujours de son *Amadis*, et consultant tantôt l'un, tantôt l'autre de ses amis, qui peut-être contribuèrent plutôt à altérer qu'à améliorer son poëme.

Bernard Tasso voulut se montrer encore plus régulier que l'Alamanni; mais l'expérience qu'il acquit sur une partie de son poëme, dont la lecture ne produisit aucun effet, lui fit prendre la résolution de tempérer sa régularité. Soit que la force de l'usage fît sentir le besoin de ces formes auxquelles on était déjà habitué, soit que la sévérité antique s'opposât à cette variété et à cette singularité d'accidens, qui formaient le mérite principal de ce genre de poëmes, on convint, d'après ces essais, que l'unité d'action et d'intérêt, plus ou moins utile à tout autre genre, ne l'était pas du tout à celui-ci. A mesure qu'il s'éloignait d'Aristote, et qu'il s'approchait de l'Ariosto, le poète excitait davantage l'attention de ses lecteurs. On lui trouvait plus d'attrait et plus de charme qu'à l'Alamanni; et comme il possédait le talent d'imaginer et de peindre, il obtint dans l'opinion publique la seconde place après son modèle, bien que l'imitation se fasse trop sentir dans son ouvrage.

Au milieu de ces poètes romanciers, il v

en eut un aussi qui se crut assez avancé pour renouveler l'épopée antique, prétendue régulière, et l'opposer à la moderne, qu'on regardait encore comme monstrueuse et profane. Ce fut Jean-Georges Trissino, de Vicence, dont les uns ont fait un chanoine, d'autres un évêque, et qui ne fut qu'un gentilhomme, qui eut même deux femmes [illegible] plusieurs enfans, et n'appartint jamais à la hiérarchie ecclésiastique, si ce n'est qu'il servit Léon X et Clément VII dans plusieurs missions importantes. La culture des sciences et des arts, et surtout la littérature grecque et latine, furent sa passion dominante. Grave et sérieux par caractère, il le devint plus encore par les événemens qui troublèrent la paix de sa famille. Ces circonstances et ces dispositions eurent beaucoup de part au choix et au caractère de ses travaux littéraires.

Peu disposé à la légèreté et à l'hilarité, il préféra à l'épopée romanesque des modernes, l'épopée héroïque des anciens. Dans cet esprit, il conçut le projet d'ouvrir une

route nouvelle, ou plutôt de rentrer dans l'ancienne route, qu'on avait presque entièrement abandonnée, c'est-à-dire de composer un poëme d'après le plan de Virgile et d'Homère. Trissino fit plus que de renouveler l'imitation des anciens : il osa tenter ce qu'aucun autre n'avait encore essayé. Nous nous sommes plaint jusqu'ici qu'au Dante près, tous les poètes épiques ne s'étaient occupés que du soin d'amuser leurs cours et de flatter leurs protecteurs. Dans un temps où les Allemands et les Espagnols avaient, à l'exemple des Français, subjugué une partie de l'Italie et menacé tout le reste, le Trissino se proposa le premier de traiter un sujet bien important et des plus analogues à l'état malheureux de cette péninsule : il célébra l'entreprise de Bélisaire, général de Justinien, qui délivra l'Italie de la domination des Goths. Le poète croyait sans doute réveiller dans ses compatriotes le sentiment patriotique dont il était animé; il espérait faire naître un nouveau héros qui, plus heureux que Jules II, et plus sage que

Clément VII, eût imité l'exemple de Bélisaire.

Ayant servi avec beaucoup de zèle Léon X et Clément VII, il connaissait à fond tous les ressorts et les vices de la cour romaine; mais plus ami de sa religion et de sa patrie que des pontifes romains et de leurs courtisans, il n'hésita pas à rappeler [illegible] funestes de leurs mœurs et de leur pouvoir. Il retrace la perfidie du pape Sylvère, qui correspondait en secret avec les Goths pour trahir Bélisaire, et livrer Rome à ses ennemis. Il ne manque pas d'observer, dans cette occasion, que les prêtres sont si possédés de l'amour du gain, qu'ils vendraient le monde entier pour de l'argent. Mais plus remarquable encore est la prophétie qu'il place en cet endroit, dans la bouche d'un ange s'adressant à Bélisaire : « Le siége de Pierre sera usurpé par des pasteurs qui seront la honte éternelle du christianisme. Ils porteront au dernier degré l'avarice, la luxure et la tyrannie; ils ne s'occuperont que d'agrandir leurs bâ-

tards....; à conférer sans pudeur des prélatures à leurs mignons et aux parens de leurs courtisanes; à vendre leurs évêchés et leurs bénéfices; à n'y élever que des infâmes....; à employer leur vie entière à des empoisonnemens, à des trahisons et à d'autres crimes.... Mais leur vie scélérate et honteuse sera enfin connue du monde; et le monde, revenu de son erreur, corrigera tout mauvais gouvernement des peuples du Christ (1). » Ce qui doit étonner encore plus, c'est que le poète fait parler ainsi un ange, pour donner plus d'autorité à ses prédictions, et ces prédictions se faisaient au milieu de Rome, où le poëme fut d'abord imprimé, et alors que le protestantisme faisait des progrès rapides.

Tel était l'esprit de l'auteur; mais malheureusement il n'avait pas assez de génie pour donner à son plan tout l'intérêt qu'Homère, qu'il prit pour modèle, avait donné au sien. Il le suit de si près, qu'il semble quelque-

(1) Livre XVI.

fois l'avoir contrefait. Il ne sut pas voir que ce qui était beau et imposant dans la mythologie homérique, transporté dans les mœurs chrétiennes du temps de Sylvère et de Justinien, perdait tout son effet, et devenait même ridicule. Ainsi plusieurs circonstances qui décrites par les anciens avec les couleurs du temps jettent beaucoup d'éclat, cessent d'intéresser dès qu'elles sont appliquées à un objet dont la nature ne comporte pas cette application. Métamorphoser le Très-Haut en un Jupiter olympien, la Vertu en Pallas, et prêter à l'impératrice Théodore les artifices et le caractère cauteleux de Sinon, c'est plutôt parodier qu'imiter Homère et Virgile. A ce défaut de convenance, il en a ajouté un autre qui gâte ce qui d'ailleurs serait recommandable : un style froid, prosaïque, et énervé encore par l'emploi du vers *sciolto*, qui était alors une versification toute nouvelle, bien éloignée de cette perfection de rhythme et de ton qu'Annibal Caro et tant d'autres lui ont fait acquérir, et infiniment au-dessous de l'*ot-*

tava rima, si perfectionnée par Poliziano et par l'Ariosto. Tant de taches firent perdre tout le mérite de ce poëme, que les intentions louables de l'auteur rendaient digne d'une destinée meilleure.

Le peu de succès qu'eut le Trissino n'empêcha pas plusieurs autres poètes de tenter la même fortune et de faillir ainsi que lui. On vit l'*Alamanna* d'un certain Olivier[illegible], qui voulut chanter la gloire de Charles-Quint, considéré comme antagoniste de la ligue protestante de Smalkalde. Le poëme eut le même sort que l'entreprise qui en fait le sujet. On vit aussi l'*Avarchide* : C'est un autre poëme tout homérique, que l'Alamanni voulut composer dans sa vieillesse. *Avaricum* est l'ancien nom de la ville de Bourges en Berri, qui se trouva assiégée par Arthus, et voilà une nouvelle Troie. Arthus, Tristan, Lancelot, et les autres chevaliers de la Table-Ronde, héros du poëme, représentent Agamemnon, Achille, Ajax, et les autres chefs de la Grèce. Tout le reste n'est qu'une copie de l'*Iliade*, sous des noms ro-

manesques. L'Alamanni espéra probablement encore mieux se soutenir dans cette nouvelle tentative, en substituant au vers *sciolto*, que les autres et lui-même avaient manié avec peu de succès, l'octave *rima*, qu'il appliqua le premier aux formes antiques de l'épopée. Malheureusement son *Avarchide* ne produisit pas plus d'effet que son [illegible] *le Courtois*. D'autres poëmes du même genre ne se firent pas remarquer davantage, et l'Ariosto fit oublier tous les poètes romanciers qui le suivirent et le précédèrent. Ainsi, tous ces poëmes héroïques furent bientôt entièrement éclipsés par celui qui devait élever ce genre au plus haut degré de perfection.

VIII.

Poésie bucolique ; Sannazaro ; ses Églogues ; *Muzio, Rota*, etc.

PASSANT du genre narratif au genre dramatique, nous jetterons d'abord un coup d'œil sur l'églogue, qui n'est qu'une sorte de scène pastorale. Boccaccio avait donné le premier essai de cette poésie italienne dans l'*Ameto*. On pourrait signaler aussi Laurent de Médicis comme le promoteur de ce genre, dans cette période, par son dialogue intitulé l'*Altercation*, où il s'entretient avec un berger sur la nature du souverain bien, et où l'un et l'autre prennent Marsile Ficino pour juge de leur dispute. Mais Laurent de Médicis voulut plutôt retracer dans ce dialogue les opinions des platoniciens que les mœurs des bergers; et sa composition est plutôt philosophique que bucolique. On peut regarder comme plus propre au genre pas-

toral la *Nencia da Barbarino*. La Nencia est une villageoise, dont Vallero, son amant, fait l'éloge dans le dialecte que parlent les paysans de la Toscane. On appelle ce genre de poésie proprement *rusticale*, et il est d'une naïveté à la fois gracieuse et rustique. Laurent de Médicis en fut l'inventeur; Louis Pulci l'imita dans sa *Beca da Dicomano*. Ce genre fut encore plus développé dans la suite. Benivieni ainsi que plusieurs autres s'exercèrent dans l'églogue proprement dite ; mais il condamna lui-même ses malheureux essais dès que parurent les *Églogues* de Sannazaro, qui fit oublier tous ses devanciers.

La vie de ce poète napolitain offre quelque chose de poétique. Il connut dès son enfance l'amour et l'adversité; accoutumé à partager ses jeux enfantins avec une jeune fille du même âge, nommée Carmosine, cette habitude devint bientôt en lui une passion qui s'accrut avec d'autant plus de violence, qu'il ne trouvait pas en elle les mêmes sentimens. Il vint en France pour se distraire en voyageant. Mais l'amour le pour-

suivant en tous lieux, il retourna dans ses foyers pour tenter encore une fois d'attendrir Carmosine; mais elle n'était plus. Il la pleura long-temps sous le nom de Phyllis. Ses vers le firent connaître d'abord de l'académie de Pontano, et bientôt de la cour. Il fut particulièrement protégé par son roi Frédéric d'Aragon; et Sannazaro donna à ce souverain une preuve de reconnaissance bien plus grande que la protection qu'il en avait obtenue, et dont l'exemple est unique ou fort rare dans l'histoire. Ce prince infortuné fut trahi par Ferdinand-le-Catholique, son bon parent, et abandonné par Louis XII, son grand ami. Sannazaro vendit tous ses biens pour venir à son secours, et partager son exil et ses malheurs. Il ne faut pas non plus oublier une circonstance de sa vie qui influa beaucoup sur ses affections et sur le genre de ses poésies. Il habitait une maison de campagne située sur la colline de Pausilype, tout proche du tombeau de Virgile, et qui porte encore le nom de Mergeline. C'est là qu'il composa la

plupart de ses poésies; et il serait difficile d'imaginer un lieu plus propre aux inspirations poétiques.

De tous les ouvrages de Sannazaro celui qui jouit de l'estime la plus grande, c'est l'*Arcadie*, espèce de roman mêlé de prose et de vers, où, sous le nom de Sincère, il décrit ses premières amours, ses pérégrinages et ses vicissitudes. C'est là qu'il verse des pleurs sur le tombeau de sa mère et sur les restes de sa bien-aimée. Souvent il déclame aussi contre la dégénération de son siècle et la férocité des barbares qui ravageaient son pays. « Les loups, les voleurs, le ciel même, dit-il quelque part, semblent respecter de riches bergers, tandis que les brebis des pauvres se trouvent tous les jours exposées à mille dangers. » Quelquefois même il excite ses compatriotes indolens à la plus juste vengeance, en les encourageant à couper, à déraciner le plus tôt possible ces plantes envenimées, avant qu'elles aient jeté de profondes racines. Il esquisse ainsi une partie de sa vie et de

l'histoire de son temps; et quoiqu'il ait imité les anciens, et principalement Théocrite, on aperçoit au travers de son imitation l'originalité de ses sentimens et de ses images, et surtout la vérité des couleurs locales qu'il a toujours employées, et qui rendent ses vers encore plus intéressans.

Sannazaro est le premier qui ait mis en vogue le vers *sdrucciolo*, glissant, dans ses églogues. Il était fort difficile de faire rimer cette sorte de vers, et ce poète y réussit particulièrement. Néanmoins il se trouva quelquefois contraint d'avoir recours à des locutions latines, ou même étranges, qui ne sont pas toujours du meilleur goût. Mais ces légères imperfections, et quelques pensées un peu recherchées, ne diminuent point le mérite de cette naïveté bucolique, de cette élégance et de cette douceur de style qui dominent dans ses églogues, et que, le premier depuis les anciens, il fit connaître sur le Parnasse italien.

D'après Sannazaro, une foule de poètes voulurent s'essayer dans le même genre de

poésie. On vit aussi dans leurs rangs Bernard Tasso et l'Alamanni qui semblent toujours se disputer la palme dans la même carrière. Mais Jérôme Muzio mérite, à beaucoup d'égards, une mention particulière. Aucun littérateur italien n'eut plus de talens et ne composa un plus grand nombre d'ouvrages variés; car il traita de tout, excepté de théologie. Il chercha cependant plus à se faire remarquer par ses vers; et les trente églogues qu'il nous a laissées méritent surtout des égards. Il avait plus de promptitude que de patience, et se livrait à la première impression, qui était bientôt effacée par une autre; aussi il se montre tantôt guerrier ou diplomate, tantôt littérateur ou théologien, prosateur ou poète; et quelque métier qu'il professe, quelque rôle qu'il joue, il ne quitte jamais le ton de controversiste et de disputeur qui lui était naturel, et, dans son abondance, il offre toujours la même négligence et la même inégalité.

On vit en même temps des pêcheurs et

des mariniers imiter les bergers, et figurer aussi dans leurs églogues. Naples se distingua dans ce nouveau genre, ainsi que dans le genre bucolique; et quoique on lui ait disputé l'honneur de cette invention, il est incontestable que Sannazaro le premier composa de telles églogues en latin, et que Bernardin Rota, son compatriote, a mérité d'être regardé comme le premier qui ait écrit des églogues italiennes de pêcheurs. Il n'a pas égalé son modèle; toutefois la lecture de ses églogues prouve que cette nouvelle source poétique n'est pas aussi pauvre et aussi stérile qu'on l'a souvent débité. Il faudrait être entièrement stupide pour n'y pas puiser de quoi charmer ses lecteurs; car les scènes délicieuses et variées que présentent les rivages pittoresques de Pouzzoles et de Pausilype, la perspective de ces îles qui s'élèvent à peu de distance, les soirées ravissantes durant lesquelles la nature semble se revêtir de nouvelles couleurs et la vue des jeunes pêcheurs s'occupant de leurs divers travaux, ou chantant leurs amours, for-

ment le spectacle le plus propre à exciter des inspirations toujours neuves et poétiques.

Dans le nombre des églogues de cette période, il faut indiquer celle de Balthazar Castiglione, intitulée *Tirsis*, digne d'être remarquée tant par la forme que par l'étendue que l'auteur lui donna. On pourrait regarder comme une espèce de petite fable pastorale. Pour quelques commentateurs, son mérite ne consiste que dans l'imitation ingénieuse des plus beaux passages des anciens poètes bucoliques; nous lui trouvons un mérite plus singulier, celui de nous avoir retracé un tableau de la cour d'Urbin et des hommes de lettres qui en faisaient le plus bel ornement. Quelques autres pièces dramatiques de ce genre un peu plus développées, mais d'une forme peu déterminée, devancèrent celles qui devaient perfectionner ce genre et passer à la postérité comme un modèle d'invention.

IX.

*Essais de poésie dramatique. Premieres tragédies. Leur caractère et leurs imperfections. L'*Orazia *de l'Aretino.*

Nous allons reprendre de plus haut le fil progressif de l'histoire du genre dramatique depuis la renaissance des lettres, histoire qui n'est pas assez connue, et qui souvent n'a pas été exposée avec assez de précision. Pendant que partout ailleurs on ne voyait que des mystères et des farces indignes de la religion à laquelle ils étaient consacrés, les Italiens commençaient à nous donner, d'après l'exemple des anciens, tantôt en latin, tantôt en italien, des pièces qui, si elles n'avaient pas assez d'originalité, rachetaient du moins ce défaut par une sorte de régularité qu'on ne trouvait pas dans les ouvrages des autres nations. Au commencement du XIV^e^ siècle parurent

l'*Eccelin*, *tyran de Padoue*, et l'*Achille*, tragédies d'Albertin Mussato, composées dans le goût de Sénèque. Pendant le XV^e^, on vit le *Philodoxos* ou l'*Ami de la gloire*, comédie du célèbre Léon-Baptiste Alberti; et successivement la *Progné*, de Grégoire Corraro; la *Captivité de Jacques Piccinino*, du Laudivio; et les deux pièces de Charles Verardi, la *Prise de Grenade* et le *Ferdinand sauvé*. Quoique ces pièces fussent toutes rédigées en latin d'après les formes des anciens les plus apparentes et les moins recommandables, étant ordinairement représentées comme l'étaient aussi de ce temps les comédies latines de Térence et de Plaute, elles devaient attirer de plus en plus l'attention des Italiens vers ce genre de composition, et les engager à mieux connaître le mérite de leurs modèles.

Le premier essai de la poésie dramatique en italien qui parut au commencement de cette période, fut celui de Laurent de Médicis. Il donna *la Représentation de saint Jean et saint Paul*, histoire de deux jeunes

eunuques martyrs que Julien fit tuer, et qu'on invoquait sur les autels. Quoiqu'elle soit peu régulière dans son plan, et qu'elle ne soit dans le fond qu'un mystère, elle prouve souvent le talent de l'auteur. Bientôt on joua à Mantoue l'*Orphée* de Poliziano, sous le titre de tragédie; et à Ferrare, le *Céphale* ou l'*Aurore*, fable en octave *rima*, de Nicolas de Coreggio. Ces pièces furent suivies de plusieurs autres, telles que le *Joseph*, de Collenuccio, qui traduisit aussi l'*Amphitryon* de Plaute, le *Philostrate* et *Pamphile*, et le *Démétrius*, tragédies d'Antoine de Pistoie, ainsi que le *Timon misanthrope*, comédie en *terza rima* de ce même Bojardo, auteur du *Roland amoureux*. Bernard Accolti publia sa *Virginie* en *terza* et en octave *rima*, et il l'intitula aussi comédie. On était à peine au commencement du XVI^e^ siècle, lorsque Antoine Épicure, napolitain, qui avait probablement emprunté ses opinions à ce même philosophe dont il avait pris le nom, publia la *Cecaria*, et ensuite la *Luminaria* qui en est le com-

plément : dans le même temps le Tansillo, son compatriote, fit représenter à Messine les *Deux Pélerins*.

Tous ces premiers essais dramatiques n'ayant pas un caractère assez déterminé, on y a trouvé les germes de la pastorale, de la comédie, de la tragédie et même de l'opéra. Mais, au titre près, on n'y trouve que l'enfance de l'art, c'est-à-dire point de système et plus ou moins d'irrégularité. Le sujet, tiré tantôt de la mythologie, tantôt de l'histoire, ou même de l'imagination du poète, n'est soumis à aucune des unités que demande la raison, celle d'action et celle d'intérêt. Du martyr des eunuques Jean et Paul, on passe tranquillement à la punition de l'empereur Julien, exercée par je ne sais quel saint qui sort exprès de son tombeau pour l'assassiner. Les personnages, les caractères et les épisodes n'ont pas plus d'accord que les scènes ou les dialogues, qui semblent se succéder au hasard; en un mot ce sont des histoires ou des actions dialoguées. Bien que leurs auteurs eussent

la pensée d'imiter les anciens, on pourrait trouver dans ces pièces l'esprit de tout autres règles que celles d'Aristote. Les écrivains de ce temps-là copiaient des anciens plutôt quelques formes extérieures et les moins essentielles, que ce qui tient à l'intérêt et à l'effet dramatique. Ils se bornaient ordinairement à l'élégance et à la beauté du style, qu'ils croyaient même d'autant plus parfait qu'il était lyrique et peu naturel. La versification était aussi plus ou moins librement rimée, souvent même en octave ou en *terza rima*, comme nous l'avons indiqué, ce qui la rendait monotone et désagréable. Ces premières imperfections de l'art ne disparurent pas entièrement, malgré les progrès qu'il fit dans la suite.

La première tragédie dont la forme est mieux déterminée selon celle des Grecs, fut la *Sophonisbe* de ce même Trissino qui nous donna l'*Italie délivrée*. Aussitôt Jean Rucellai, son ami, imita son exemple, et composa la *Rosmonde* et l'*Oreste*. Le plan de la *Sophonisbe* est presque le récit de Tite-Live.

Rucellai, ainsi que le Trissino, tira de l'histoire le sujet de *Rosmonde*, mais il le traita avec plus de liberté que lui; il améliora même le style et la versification que ce dernier avait appliqués à sa tragédie. Trissino s'était surtout attaché à imiter la scène la plus pathétique de l'*Alceste* d'Euripide, et Rucellai, l'*Antigone* de Sophocle. Peut-être que ce dernier sentit la grande différence qui existe entre ces deux pièces modernes et les chefs-d'œuvre du théâtre grec; il croyait en même temps que le mérite de ces derniers ne dépendait principalement que de la nature de leur sujet, et il entreprit d'imiter l'*Iphigénie en Tauride* d'Euripide, et composa l'*Oreste*. Il réforma en plusieurs endroits son modèle, et lui disputa même l'intérêt de quelques situations; il est toutefois bien loin d'avoir égalé le poète grec.

L'Alamanni imita, ou plutôt traduisit l'*Antigone* de Sophocle; et s'il n'osa changer le plan de son modèle, comme l'avaient fait ses deux devanciers, il les surpassa dans le style. Le même exemple fut suivi par

l'Anguillara qui voulut donner plus d'étendue et de plénitude à l'*OEdipe* de Sophocle, et ne fit que le dénaturer. Cette imitation libre fut depuis éclipsée par l'imitation fidèle que fit de la même tragédie Orsatto Giustiniano. Celle-ci fut représentée à Vicence sur le théâtre olympique de Palladio, avec la plus grande magnificence; et c'est au style et à la versification qu'on attribua le plus son succès. Lorsqu'on pense qu'il a fallu plus de deux siècles pour reprendre ces quatre sujets, en réformer le plan et en corriger quelques défauts, on ne peut refuser à leurs anciens imitateurs la gloire de l'avoir essayé les premiers. Ils ont encore un mérite plus spécial, c'est d'avoir mis l'Italie à même de mieux apprécier les beautés du théâtre grec.

Louis Martelli, protégé ainsi que Bernard Tasso par Ferrante Sanseverino, voulut aussi traiter un sujet historique; il composa la *Tullie*, qui n'est qu'une imitation outrée de l'*Électre* de Sophocle. Il crut l'emporter en intérêt sur son modèle, en

rendant sa pièce encore plus horrible; il eût mieux fait sans doute dans la suite, si la mort ne l'eût surpris jeune encore et tandis qu'il composait sa première tragédie. On trouve le même défaut dans la plupart des tragédies de Jean-Baptiste Giraldi Cintio. C'était un grand littérateur pour son temps. Il avait composé un recueil de nouvelles, sous le titre d'*Hecatommiti*, ou de *Cent fables;* il tira de ces contes la plupart des sujets de ses tragédies. L'*Orbecche,* qui fut son premier ouvrage en ce genre, excita alors autant d'admiration qu'elle produit d'horreur aujourd'hui. Il se proposa de reproduire les scènes d'Atrée et de Thyeste, en présentant un père qui offre à sa propre fille les membres de ses deux enfans et de son époux qu'il vient d'égorger, et sur lesquels sa fille désespérée, après avoir tué son père, se tue elle-même. Ses autres pièces ne sont pas aussi horribles que l'*Orbecche;* mais elles ne sont pas meilleures. Giraldi eut le malheur de préférer Sénèque aux tragiques grecs, et d'être trop entiché du système romanesque.

Il s'écarta le premier, et dans le style et dans l'intrigue, de la simplicité des anciens, que ses contemporains avaient trop affectée. On peut chercher dans les *Antivalomeni* et dans l'*Arrenopia*, l'exemple d'une intrigue fort compliquée et d'événemens fort étranges et même chevaleresques. Louis Dolce craignit les effets de cette nouvelle méthode, et leur opposa l'exemple de ses tragédies. Il voulut faire encore mieux goûter cette précieuse simplicité que Giraldi n'avait point respectée. Il traduisit et imita quelques unes des tragédies d'Euripide et de Sénèque; il en publia quelques autres qui sont de son invention. On applaudit surtout sa *Mariamne*, que presque un siècle après Tristan l'Ermite tâcha vainement d'imiter, et qui fut imitée plus tard encore et améliorée par Voltaire. Celui-ci avait tiré ses ressorts du jeu des passions, et principalement de celles d'Hérode. Le Dolce s'était borné au développement des caractères et surtout de celui de Sohème, qui n'appartient qu'à lui. Il surpassa de beaucoup Giraldi,

et se fit surtout remarquer par sa versification, plus appropriée que celle de ses contemporains au genre dramatique.

Une tragédie écrite dans ce système produisit une sensation plus vive encore; ce fut la *Canace* de Sperone Speroni. Cet écrivain était généralement estimé par son érudition, par son goût et par son éloquence; il voulut aussi figurer dans le genre tragique, et choisit un sujet traité par les anciens, et dont il n'est resté aucune trace. Ils n'avaient rien transmis de semblable que la *Phèdre* d'Euripide. Speroni n'en sut pas profiter; il ne fit qu'attribuer la passion incestueuse de Canace et de son frère à la vengeance de Vénus, ainsi que l'avait fait Euripide de celle de Phèdre. L'embarras de Canace est plus fort encore que celui de Phèdre. Mais Speroni n'avait pas assez compris que l'intérêt de pareilles fables ne peut ressortir que du contraste qu'elles offrent entre le devoir et la passion, le remords et le crime. Il n'en tira donc aucun parti : il ne fit que retracer et dialoguer le plan qu'Ovide avait

imaginé dans une de ses *Épîtres héroïques*, comme le Trissino l'avait fait de Tite-Live dans sa *Sophonisbe*. L'accouchement de Canace se fait à peu près sous les yeux des spectateurs, et tout le reste, qu'il était infiniment plus convenable de mettre en action, se passe en récits, ce qui ôte la vie à l'action théâtrale. On avait loué beaucoup le style et la versification de cette tragédie; on sent maintenant qu'ils ne conviennent point au genre tragique. Enfin la *Canace*, sous tous les rapports, n'est pas telle qu'elle pouvait et qu'elle devait être, et la célébrité dont elle jouit durant de longues années fut moins l'effet de ses qualités que du mérite dès long-temps reconnu de son auteur. Qu'on vante encore cette pièce comme on l'a fait naguère; quant à nous, nous pensons que, loin de faire avancer le genre tragique parmi les Italiens, elle a contribué à lui imprimer un mouvement rétrograde.

On voit clairement, par ce que nous venons d'indiquer, que tous ces poètes tragiques s'efforçaient de marcher sur les traces

des Grecs. Ils leur empruntèrent les formes et même le sujet de leurs ouvrages; et quand le sujet était de leur invention, ils le modifiaient d'après quelque tragédie antique d'une forme analogue. Malheureusement ils n'avaient apprécié dans leurs modèles que les beautés de détail; ils n'avaient pas compris leur but, leur esprit, leur système. C'était plutôt l'histoire de la fable et des circonstances les plus frappantes qui fixait leur attention; tout ce qui tenait à l'action dramatique, au mouvement, à l'effet, n'était rien pour eux. Le chœur était employé comme une partie essentielle du système tragique, et l'on avait dénaturé son caractère primitif, qui d'ailleurs n'était plus propre au théâtre moderne. Aussi, tout en copiant quelques beautés originales du théâtre grec, ne firent-ils en général qu'altérer les chefs-d'œuvre qu'ils s'étaient proposé d'imiter. Ils ne sentirent nullement tout le profit que les Grecs avaient tiré de la fatalité pour exciter la terreur et la pitié. Ils reproduisirent les mêmes événemens ou des

événemens semblables, cherchant même à les relever ; et ils ne s'apercevaient pas qu'en les présentant dans des circonstances différentes, ce qui n'était chez les Grecs qué de grands malheurs propres à faire verser des larmes, devenait chez les modernes des atrocités révoltantes qui glaçaient le cœur des spectateurs au lieu de le remuer. On n'avait pas encore senti que pour rendre dramatiques certains actes violens et criminels, il ne suffisait pas d'indiquer légèrement les motifs qui les avaient fait naître ; qu'il fallait encore retracer et mettre en évidence les passions des personnages qui les avaient commis, pour les faire paraître plutôt malheureux que pervers. Mais ce n'était pas encore le temps de connaître et d'employer ce nouveau ressort, que les modernes ont enfin substitué à la fatalité des anciens.

Toutes ces imperfections ne firent pas disparaître entièrement les traces de cette régularité et de cette simplicité de conduite dont les Grecs avaient senti tout le prix. Les Italiens parurent même encore plus sim-

ples que ceux-ci; et cette simplicité dénuée d'art, ne produisant qu'un faible effet, donna lieu, par le besoin d'une fable plus complexe et plus pleine, au système romanesque de Giraldi, qui fut spécialement développé par les Espagnols et les Anglais. Quoique les partisans les plus sévères du goût des anciens, tels que le Dolce et le Speroni, se fussent opposés à ce genre, on pressentit l'avantage qu'on pouvait tirer de l'emploi de l'une et de l'autre de ces méthodes sagement rapprochées; c'est ce que semble avoir fait, avant et mieux que tout autre poète, le fameux Pierre Aretino.

Il est vraiment singulier qu'un homme aussi libertin, aussi bizarre, d'un esprit aussi irrégulier que le fut l'Aretino, qui ne s'était occupé toute sa vie que de travaux d'une nature tout-à-fait opposée à l'art de la tragédie, se soit lancé un jour dans cette carrière, et qu'il y ait non seulement dépassé tous ses devanciers, mais qu'on n'ait jamais pu l'atteindre même long-temps après lui. Il publia *l'Orazia*, et se montra tout

autre qu'il ne l'est dans ses premières productions littéraires. C'est là qu'on vit pour la première fois ménager et combiner ensemble le caractère de l'histoire et celui de la scène. L'Aretino conserva tout ce que l'une offrait à l'autre de plus important, et il prêta à cette dernière tout ce que l'art lui suggérait de plus dramatique. Il est le premier poète tragique qui ait employé les couleurs locales, ou, pour mieux dire, qui ait su en profiter. Il s'en servit pour donner plus de pompe au spectacle, et ce moyen lui servit en même temps pour tempérer la simplicité de son plan. Mais ce qui doit encore plus étonner, c'est l'art avec lequel il mit en évidence et en contraste les passions les plus vives et les devoirs les plus imposans. Les caractères, ainsi que les personnages, les mœurs, les cérémonies, les sentimens, les discours, tout en sa pièce est tragique, tout est romain, tout est vrai. Les événemens sont préparés et amenés avec un art dont on n'avait point d'exemple. Nous n'osons pas comparer cette pièce avec

l'*Horace* de Pierre Corneille, qui parut un siècle après; quelques scènes et quelques beautés de détail ont été tellement admirées dans cette dernière tragédie, qu'on ne doit pas lui contester son mérite : toutefois, malgré les imperfections qu'on rencontre dans la tragédie de l'Aretino, elle nous semble supérieure, quant à ce qui regarde l'unité d'action, la suite du plan, le spectacle et le mouvement. Cet essai, qui, tenté par tout autre que l'Aretino, eût donné plus d'essor au génie dramatique, et hâté la révolution et les progrès du théâtre moderne, ne fit alors aucune impression, et fut bientôt oublié. Les préventions en faveur des vieilles règles de l'art, et plus encore les préventions défavorables qu'on avait contre l'auteur, firent qu'on n'accorda nulle attention à la supériorité et à l'originalité de l'ouvrage.

X.

Comédies italiennes : La Calandria, *la* Mandragore, *les comédies de l'Ariosto, etc. Leur caractère et leur originalité.*

Les Italiens furent plus heureux et plus originaux dans le genre comique. Ils s'efforcèrent d'intéresser, par ce moyen, plutôt le peuple que les savans; et le peuple ne tient aucun compte des règles, mais des effets. Ils commencèrent par emprunter de Térence, et surtout de Plaute, cet esprit comique et ce tour de plaisanterie qui assaisonnent leurs pièces; mais ils se plurent à mettre sur la scène des aventures, des intrigues et des caractères que leur fournissaient leur temps et leur pays. On avait traduit, on avait représenté, tantôt en latin, tantôt en italien, les chefs-d'œuvre de Térence et de Plaute; mais ce fut l'académie des *Rozzi* de Sienne qui, composant et re-

presentant des farces dans le dialecte vulgaire, et quelques comédies plus ou moins régulières, fit connaître la vraie comédie nationale qui s'approcha bientôt de sa perfection, comme le prouvent surtout la *Calandria* de Bibbiena, la *Mandragore* de Machiavelli, et les pièces de l'Ariosto, presque toutes composées à la même époque.

Bernard Dovizio de Bibbiena fut celui qui fit le premier apprécier aux modernes le vrai caractère de la comédie. Nous devons cet écrivain, ainsi que lui sa fortune, à Laurent de Médicis. Celui-ci le fit instruire, et le donna au cardinal Jean, son fils, depuis Léon X, qui en fit d'abord son secrétaire le plus intime, et ensuite un de ses cardinaux les plus favoris. Ce fut au milieu des occupations les plus sérieuses de cette dignité qu'il savait si bien allier avec ses amours et ses plaisirs, que le Bibbiena composa la *Calandria*. Cette pièce prouve à la fois le génie de son auteur, et la licence des cours de ce temps-là. On y remarque des scènes si graveleuses et des propos si libres et si indé-

cens, qu'on n'oserait pas s'en permettre aujourd'hui de semblables dans la société la plus vulgaire. Elle fut cependant représentée d'abord à la cour d'Urbin, puis avec une plus grande magnificence à Rome, au palais même du Vatican, devant Léon X et la princesse de Mantoue, Isabelle d'Este; et quelque temps après à Lyon, pour fêter l'entrée brillante de Henri II et de Catherine de Médicis. La fable est ourdie d'après les *Ménechmes* de Plaute. Calandro est le héros ridicule de la pièce, et l'intrigue roule sur les amours de Lidio et de Santilla, deux jumeaux de différent sexe. Le jeune Lidio déguisé en fille, sous le nom de sa sœur, obtient accès chez Fulvie, femme de Calandro, dont il est amoureux. Ce bon mari, ne se doutant point de cette intrigue, devient de son côté amoureux fou de Lidio qu'il prend pour une jolie fille, et c'est de cet incident que le poète tire les effets les plus plaisans. Fessenio, valet de Calandro, lui promet de le faire jouir de ses amours, à condition qu'il se fera porter dans un coffre bien fermé; et comme il y

doit rester sans vie, le valet lui apprend l'art de mourir, et celui plus difficile encore de ressusciter. Enfin, il se laisse porter enfermé dans le coffre, et il est malheureusement arrêté par les commis de la douane. On ne peut suivre le développement de cette fable sans être pris à chaque scène d'un rire qui en suspend la lecture. Les équivoques et les quiproquo se multiplient lorsque survient Santilla, sœur de Lidio, qui lui ressemble entièrement, et qui, habillée en homme, est prise par Fulvie pour Lidio son amant. La pièce se termine par des mariages qui arrangent tout le monde, hormis le vieux Calandro.

La seconde comédie de ce temps qui fit aussi un grand bruit, et qui a même un plus grand mérite que la *Calandria*, fut la *Mandragore* de Machiavelli. Ce génie est assez généralement connu par l'étendue et la diversité de ses connaissances, pour que nous nous dispensions d'en parler ailleurs plus particulièrement. Nous remarquerons ici seulement que tous ses ouvrages sont d'un genre si grave et si différent, qu'on est sur-

pris de voir une comédie si ridicule enfantée par un auteur aussi sérieux. C'est le revers de la médaille de l'Aretino. La pièce est encore plus licencieuse et plus originale que la *Calandria*. C'est l'adresse d'un parasite, c'est la simplicité de messire Nicia et de sa femme, qu'on y met à l'épreuve la plus ridicule. L'auteur n'épargne pas les moines ni les confesseurs; il est même le premier qui ait mis leur profession sur le théâtre avec la liberté de l'ancienne comédie grecque; et, ce qui est encore plus digne d'attention, il donne à frère Timothée, dont il fait un personnage fort intéressant, le caractère le plus vrai et le plus convenable aux mœurs et aux opinions du temps. Ce bon religieux sait concilier, de la manière la plus comique, les intérêts du monde avec ceux de son couvent; il aime les prières, et avant tout les aumônes; il se prête de bon gré aux amours et aux plaisirs des autres; il n'y a rien qu'il ne fasse par la charité et pour l'amour de Dieu. Il réussit à persuader sa jeune pénitente Lucrèce, femme de Nicia,

de recevoir chez elle, de nuit, le jeune Callimaque; et pendant ce temps, frère Timothée, ne pouvant fermer l'œil, dit matines, lit la Vie des saints et rallume des lampes éteintes dans l'église. La *Mandragore* reçut les mêmes honneurs que la *Calandria*; elle fit rire tout le monde, et même Léon X et ses cardinaux, qui l'applaudirent au Vatican; nouvelle preuve de l'esprit qui régnait à la cour de Rome dans ce siècle.

Nous avons signalé l'Ariosto comme le plus grand poète épique de cette période; il fut aussi célèbre, avant et après son *Roland*, par ses comédies. Il devança même le Bibbiena et Machiavelli, par la *Cassaria* et les *Suppositi* qu'il composa, jeune encore, pendant qu'il étudiait Plaute et Térence. Elles furent suivies de trois autres, la *Lena*, le *Négromancien* et la *Scolastique*. Les caractères, les aventures, les situations, le dialogue, tout est comique, piquant, vrai et naturel. Il fait souvent contraster les situations avec les caractères, et partout il fait percer cet esprit doucement malin dont la

nature l'avait doué. Lors même qu'il imite Térence, il fait voir qu'il lui préférait Plaute. Même liberté satirique que dans la *Calandria;* il atteint de ses traits, épars çà et là, les avocats, les juges, les magistrats, les grands, les moines; ainsi que Machiavelli, il introduit un frère dominicain dans la *Scolastique,* mais il ne va pas si loin que lui.

On vit, pendant le cours de cette période, plusieurs autres comédies, de Cecchi, de Firenzuola, de l'Ambra, de Caro, de l'Aretino, de Dolce et du Lasca, qui, bien qu'elles n'aient pas surpassé les précédentes, ont assez de mérite pour n'être pas oubliées. Jean-Marie Cecchi fut le plus fécond des poètes comiques de son temps. On n'a de lui que dix comédies imprimées, et c'est la moindre partie de ce qu'il en avait composé. Il a beaucoup de finesse, de facilité et d'élégance. Quoiqu'il imite tantôt Plaute, tantôt Térence, il revêt toujours ses personnages et leurs caractères des couleurs de son temps et de son pays; il en fit aussi de pure invention, et dont le sujet se rapportait à des

aventures récemment arrivées, ce qui ajoutait encore à l'intérêt de ses pièces. Quelquefois il a imité la liberté de ses devanciers. Dans sa comédie intitulée l'*Assiuolo* (le *Hibou*), il s'agit d'un vieux docteur à qui on a fait espérer d'être reçu de nuit chez une personne dont il est amoureux, aussitôt qu'il contreferait le cri de cet oiseau. Il a beau siffler et se morfondre presque toute la nuit, personne ne lui répond, et cependant un jeune amant obtient de sa femme ce qu'il comptait avoir d'une autre. On voit que cette pièce avait des titres à être jouée devant le pontife Léon X, avec la *Mandragore*.

Agnolo Firenzuola composa deux comédies, les *Lucidi*, imitation libre des *Ménechmes* de Plaute, et la *Trinuzia*, où il semble avoir emprunté au *Calandro* du Bibbiena le caractère imbécile du docteur *Rovina*. Cette seconde pièce offre quelque imperfection dans la conduite de l'intrigue; mais on doit excuser ce défaut en faveur de la gaîté et de l'élégance qui y règnent. Les

comédies de François d'Ambra se font remarquer non seulement par la correction et la vivacité du style, mais aussi par la singularité de l'intrigue, la combinaison de ses parties, et par l'art si difficile de dénouer l'action. On peut joindre à ces ouvrages les *Straccioni* (les *Gueux*), d'Annibal Caro. Cet écrivain, qui avait donné au vers *sciolto* et au style épique ce ton de noblesse qu'ils n'avaient pas encore acquis, voulut s'égayer aux frais de deux frères mendians qui étaient devenus célèbres à Rome par leur simplicité. C'est une des pièces les plus élégamment écrites, les mieux conduites, et qu'il faut regarder comme un modèle du genre comique, ainsi que l'est la traduction de l'*Énéide* du même auteur dans le genre sérieux.

L'Aretino était bien loin d'être aussi pur et aussi correct que ces poètes comiques que nous venons de mentionner; mais il se trouvait plus avancé qu'eux dans l'école d'Aristophane, ou plutôt mieux guidé dans cette route par le libertinage de son esprit. En

écrivant la comédie, il est tout entier dans son caractère; il poursuit, il désigne, sans ménagement, les hommes de lettres et les princes vivans, les corporations civiles ou religieuses, les gouvernemens, les états; il n'épargne pas même les choses qu'il devait le plus respecter; et cependant ce fut l'écrivain le plus honoré des grands et des princes de son temps, et peu s'en fallut qu'il ne fût nommé cardinal. On ne peut lui contester beaucoup d'originalité dans la fable et dans le dialogue, malgré les traits grossiers et les irrégularités qu'il se permet. Louis Dolce, non content d'avoir publié des poëmes et des tragédies, publia en même temps des comédies d'un genre aussi scandaleux que celles de l'Aretino et de son école. A l'en croire, on ne pouvait agir autrement, en voulant caractériser les mœurs de son siècle. Dans sa comédie intitulée le *Mari*, et qui est une imitation de l'*Amphitryon*, il se sert d'un frère Jérôme qui, aussi complaisant que frère Timothée dans la *Mandragore*, joue le rôle de Jupiter, et persuade au mari imbé-

cile que, durant son absence, un esprit follet l'a transporté de nuit, tout endormi, à Padoue, et que par conséquent l'état où il a trouvé sa femme, et qui lui semble assez singulier, n'a rien que de bien naturel. Le bonhomme le croit, ainsi que sa femme, et Jérôme remporte avec lui l'argent qu'il a si pieusement gagné.

Parmi ces pièces plus ou moins scandaleuses, il s'en offre quelques unes d'un maintien plus réservé ou d'une indécence moindre. Telles sont les comédies d'Antoine-François Grazzini, connu plus communément sous le nom du Lasca; mais comme elles étaient moins plaisantes que les autres, on crut que la licence était un élément ou un ressort nécessaire pour se donner cette verve comique qui est comme l'âme de la vraie comédie. Cette opinion fut aussi confirmée par un nouvel essai de Benoît Varchi. Il se flatta de ramener ses contemporains à des voies plus honnêtes, en publiant sa *Suocera*. Malheureusement la pièce montre que l'auteur avait plus de vertu que de ta-

lent, et elle ne servit qu'à justifier ceux qui suivirent la route contraire.

Il serait inutile de citer encore d'autres pièces qui furent représentées, pendant cette période, avec plus ou moins de succès. Celles que nous avons distinguées jusqu'ici sont plus que suffisantes pour nous faire apprécier le caractère général des ouvrages du temps, et le génie de la nation qui les a produites. Quoique les auteurs se fussent uniquement occupés du soin de reproduire sur la scène italienne le genre d'esprit que Térence et Plaute avaient transporté du théâtre grec parmi les Romains, la plupart d'entre eux s'éloignèrent de leurs modèles, quant à la versification. On avait commencé par écrire ces pièces en vers, même rimés. Le Bojardo employa dans son *Timon* la *terza rima;* et d'autres, qui l'un, et qui l'autre mètre. En général, on chercha long-temps un rhythme qui pût imiter le mieux possible le vers iambique des Latins, qui, à en croire les critiques, était le vers le plus approchant du discours familier et prosaïque. L'Ariosto

crut trouver ce rapprochement dans l'hendécasyllabe *sdrucciolo* (glissant), que Sannazaro avait donné à ses bergers. On trouva cette versification trop monotone et cadencée avec trop d'affectation. L'Alamanni espéra tempérer ce genre par une espèce de *sdrucciolo* de seize syllabes, qui, à bien dire, n'a ni l'harmonie du vers ni la facilité de la prose; d'autres s'attachèrent à l'hendécasyllabe ordinaire, que les Italiens appellent *piano*, en lui ôtant tout l'éclat dont il est susceptible, comme Horace l'avait fait de l'hexamètre dans ses épîtres. Mais ces derniers essais, gênant plus ou moins le discours sans produire aucun agrément, firent adopter plus généralement la prose, à l'exemple de Bibbiena et de Machiavelli. On ne cessa toutefois pas de crier au scandale, bien que le peuple italien, à qui le genre comique devait être principalement destiné, préférât plutôt la comédie en prose. Nous pensons au reste, en même temps, que ceux qui regardent comme profane et indigne de figurer sur le Parnasse toute composition qui

n'est pas revêtue d'une forme métrique, pourraient bien faire une exception en faveur de la prose italienne la plus harmonieuse et la plus périodique.

Quant à ce qui concerne l'essence de la comédie, il est d'abord à remarquer que les Italiens se furent à peine lancés dans la carrière, qu'ils se trouvèrent marcher presque à l'égal des anciens qu'ils avaient pris pour modèles; et que dans ce genre ils furent plus inventeurs, plus nationaux, plus italiens que dans le genre tragique. Tout en suivant les traces des Grecs et des Latins, ils n'oublient jamais les circonstances au milieu desquelles ils sont placés, ils ne retracent que ce qui appartient à leurs spectateurs; la licence même des mots et des choses, qui forme le caractère dominant de leurs comédies, était plutôt le caractère du siècle que celui de l'auteur. Enfin, lors même que l'on croit revoir sur la scène Térence, Plaute ou Aristophane, ils se montrent toujours habillés à la moderne et à l'italienne : c'est par ce motif que les Italiens préfèrè-

rent la comédie d'intrigue dont ils avaient plus d'exemples sous les yeux, mais que souvent ils réussirent dans la comédie de caractère et de situation dont on a enfin reconnu l'excellence. En un mot, quoi qu'en disent des étrangers ou préoccupés ou peu instruits, les comédies italiennes de cette période se font remarquer par l'originalité des inventions, par la vivacité et le naturel du dialogue, par le contraste des situations les plus comiques et par ces traits proverbiaux et pleins de sel qui distinguent surtout le langage florentin.

XI.

Poésie burlesque et satirique. Berni ; son école. Le Vendangeur *de Tansillo.*

Cet esprit de badinage satirique ne se borna pas à la comédie, il se communiqua à divers autres genres de poésie. Peut-être aucune nation n'a-t-elle profité, et même abusé autant que l'italienne de ce genre de liberté. Soit qu'elle voulût se dédommager de la perte qu'on venait de faire d'une liberté plus réelle, soit que ses nouveaux dominateurs voulussent la distraire du souvenir d'un bien qu'elle n'avait plus, ce fut le genre d'amusement le plus commun au peuple et aux grands. On sait quel parti en tirèrent les Médicis pour établir et consolider leur domination. Cet exemple passa de Florence dans les autres cours d'Italie, et surtout dans celle de Rome qui l'appuya de toute son autorité. Il se forma au milieu

de cette corruption générale une espèce d'épicurisme ou de libertinage d'esprit qui se permettait les traits les plus libres et les plus satiriques, pourvu qu'on les lançât dans l'intention apparente de plaisanter. De là naquit la poésie proprement badine, qu'aucune nation n'a portée plus loin que l'Italie.

Les premiers essais de ce genre de poésie furent employés à l'occasion de ces mascarades qu'on donnait, pendant le carnaval, au peuple de Florence. C'était une espèce de représentation où des hommes diversement masqués, se promenant aux flambeaux dans les rues pendant la nuit et sur des chars de triomphe, chantaient en chœur des couplets analogues au rôle dont ils s'étaient chargés. Laurent de Médicis ajouta à ces espèces de spectacles nocturnes ou d'orgies tout l'éclat des costumes et des machines, de la poésie et de la musique. Il composa lui-même plusieurs de ces chansons ou ballades qu'on appela *chants de carnaval*. Beaucoup d'autres hommes aussi distingués dans

les lettres que ce prince, tels que Poliziano, Machiavelli, etc., suivirent son exemple. Souvent cet esprit philosophique qui se moque des opinions sans améliorer les hommes, se mêlait à ces plaisanteries. Dans le triomphe de Bacchus et d'Ariane, on entendit plusieurs fois répéter le refrain : « Jouisse « aujourd'hui celui qui aime à jouir, car « rien n'est moins sûr que demain. » Quelquefois on poursuivait de sarcasmes les calomniateurs, les bouffons, les parasites, les hypocrites; mais plus souvent ce ne sont que des quolibets et des équivoques qui remplissent ces chants licencieux.

Heureusement plusieurs poètes se servirent de ce moyen pour attaquer des erreurs et corriger les mœurs; et souvent on vit passer sous cette forme les vérités les plus hardies et les plus importantes, qu'on n'aurait pas débitées impunément dans un tout autre langage. Ainsi se forma la satire badine et burlesque, dans laquelle les Italiens surtout ont figuré, et dont le même Laurent de Médicis donna le premier modèle

dans un chapitre contre les ivrognes, qu'il intitula *I Beoni*, les buveurs. Il feint d'avoir rencontré un jour une foule immense qui allait prendre part à une pièce de vin qu'un citadin venait d'ouvrir pour régaler tous les autres. Un certain Bartolin, qui est aussi de ce nombre, l'informe de tout ce qu'il y a de plus distingué dans cette cohue, dans laquelle il désigne de bons ecclésiastiques, des curés, des chapelains, des chanoines qu'il caractérise sous leurs traits individuels et d'une façon des plus comiques.

Bientôt cet exemple fut généralement suivi. Il s'établit une espèce d'école dont François Berni fut le chef, et dont Mauro, Casa, Molza, Varchi, Firenzuola et tant d'autres furent les partisans. Quoique chanoine, Berni se voua plutôt au service des muses qu'à celui de l'Église; et tout en vivant au sein de la pauvreté ou de la dépendance, il ne s'occupa que de s'égayer lui et les autres. Il mit dans ses vers badins et satiriques tant d'originalité, de naturel, de piquant,

que tout le monde s'empressa en riant de l'applaudir et de l'imiter; et chaque poète, quel que fût son genre particulier, voulut à la fois être *berniesque*, nouveau titre dont s'honorèrent tous les poètes de cette classe. Ils appelaient leurs compositions *capitoli*, chapitres, et tous étaient rédigés en *terza rima*. Leurs sujets n'étaient en apparence nullement importans, ils roulaient tantôt sur les carpes ou sur les anguilles, tantôt sur la peste ou sur des objets encore plus indifférens ou plus désagréables, dont ils avaient l'air de faire l'éloge. Malgré les maximes de la plus saine morale qu'on trouve souvent dans les chapitres de Berni, on est plus souvent tenté, vu ses expressions libres et indécentes, de le prendre pour l'homme le plus bouffon et le plus débauché : c'est cependant cet écrivain si léger qui osa rejeter les sollicitations ou plutôt les ordres du duc Alexandre de Médicis, qui voulait, par son moyen, empoisonner le cardinal Hippolyte, son cousin, dont le Berni était secrétaire. Ce malheureux poète paya son refus de sa

vie, et bien d'autres qui se seraient montrés plus scrupuleux que lui dans leurs vers, ne l'auraient pas été peut-être autant dans l'exécution d'une commission pareille. Cela prouve que ce libertinage d'expressions, bien que reprochable, n'est pas toujours dans ces poètes un indice de leur immoralité. Ils les employaient parce que la mode les avait rendues communes et presque indifférentes, et ils y trouvaient un moyen d'égayer leurs lecteurs.

On voudrait surtout les justifier, lorsqu'ils nous offrent, au milieu de ces locutions obscènes et indécentes, les avis les plus salutaires. Le Berni veut nous persuader que la peste est un bien, et parmi les avantages qu'il lui attribue, il ne manque pas de nous faire observer que celui qui meurt de cette contagion bienfaisante n'a pas trop de dépenses à faire en prêtres et en moines. Il se moque ailleurs de ces prétendus docteurs qui, tout différens d'Aristote dont ils se donnaient pour les disciples les plus zélés, discutent sur tout et ne savent

rien. Il ne pardonne pas non plus à ce pape Adrien VI qui, en Flamand barbare, poursuivait les lettres sans réformer les mœurs, ni à ces cardinaux qui auraient, dit-il, trahi le Christ pour servir Mahomet; il dit même que les saints, en les regardant du haut du ciel, ne font qu'en rire. Jean Mauro, l'un des meilleurs élèves de Berni, nous offre dans un de ses chapitres le tableau le plus vrai et le plus amusant de la vie oisive et cafarde des religieux; il en est tellement enchanté lui-même, qu'il leur envie cette douce manière de passer le temps et de gagner le ciel. C'est par cette sorte d'ironie socratique, que tout en ayant l'air de faire l'éloge des vices et des préjugés de son temps, il en fait la satire la plus piquante. Il fait aussi l'éloge du mensonge, qui, à l'en croire, naquit et séjourna longtemps en Grèce, et qui de là, passant en Sicile et à Naples, se répandit dans toute l'Italie, et s'établit surtout à Rome; c'est là, dit-il, qu'on l'entend partout; ce n'est que par lui qu'on y parvient aux honneurs et à

la fortune, et que devient noble tel qui, peu de temps avant vendait dans les rues des châtaignes bouillies.

On reconnaît le même esprit et le même langage dans la plupart des autres poètes berniesques. L'ingénieux François Molza, qui partagea toute sa vie entre les femmes, les livres et les muses, fit l'éloge de l'excommunication. Il nous assure que dans ce bas monde nul n'est plus heureux qu'un excommunié. Firenzuola, entre autres sujets d'apologie importans, célébra particulièrement les cloches. De même le Lasca, après avoir fait l'éloge de la folie, fit une satire contre l'habitude de penser, qui était pour lui la chose la plus contraire au bonheur des hommes; et c'est là que les fauteurs de l'oisiveté et de l'ignorance pourraient chercher de nouvelles raisons pour justifier leur système. Malgré les vérités directement ou indirectement énoncées, et qu'on trouve souvent dans la plupart de ces poetes berniesques, il est fâcheux que plusieurs d'entre eux, et quelquefois

des plus distingués par leurs talens ou par leurs dignités, tels que monsignor Della Casa et d'autres, se soient livrés à ce genre de poésie qui nous fait souvent payer cher ses avantages, par un grand nombre de futilités ou de scandales.

Nous ne pouvons nous dispenser de faire ici mention du *Vendangeur*, petit poëme qui, bien que rédigé en *ottava rima*, et bien différent des compositions berniesques par la singularité de son invention, appartient à ce genre par l'esprit qui l'a dicté. L'auteur de ces stances fut Louis Tansillo, qui, tout jeune encore, voulut par ce moyen donner une preuve de sa verve et de son originalité. Les vendangeurs, dans quelques pays du royaume de Naples, se permettent, pendant le temps des vendanges, de lancer aux passans les traits les plus licencieux et les plus satiriques. Le jeune poète s'amuse à jouer ce rôle, et il le fait avec le plus grand succès. Tout en vendangeant, il se propose de recommander et d'apprendre aux filles qui l'entourent l'art

de cultiver les roses et les fleurs de leur jardin, ce qui donne lieu aux allusions les plus graveleuses. Souvent il est obligé d'interrompre le cours de sa leçon pour ne pas laisser échapper l'occasion de s'adresser tantôt à un chevalier, tantôt à un moine, tantôt à des femmes ou à d'autres individus que lui amène le hasard, et qu'il apostrophe de la manière la plus hardie et souvent la plus véridique. Ce petit poëme nous valut *les Larmes de saint Pierre*, que le même poète composa pour réparer le scandale qu'il avait produit, et afin de se faire absoudre, lui et ses vers, des censures qu'ils avaient encourues. Toutefois ses remords et sa pénitence n'ont pas obtenu du ciel pour ses productions plus édifiantes autant de lecteurs que pour *le Vendangeur*, que son originalité ou plutôt la corruption des hommes rendit célèbre dans toute l'Italie.

XII.

Satire sérieuse : Vinciguerra, l'Aretino, Simeoni, l'Ariosto, l'Alamanni, Bentivoglio.

La satire austère, qui s'était fait entendre dans la *Divine Comédie* de Dante, reparut vers la fin du XV^e^ siècle, par les soins d'Antoine Vinciguerra. S'il ne se fit pas remarquer par les grâces de son style, qui est ordinairement inculte et hérissé de locutions latines, ce fut du moins par l'intérêt et la gravité des pensées. On a toujours déclamé contre les sept péchés mortels, mais aucun prédicateur ne l'a mieux fait que ce poète, qui leur reproche « d'avoir dégradé « la belle Italie, jadis maîtresse du monde, « maintenant esclave, plongée dans l'igno- « rance et dans l'oisiveté, et dévastée par « les armes de l'étranger ». Il n'épargne même pas la cour de Rome, qu'il accuse d'avoir corrompu par son ambition et par

son avidité la chaste épouse du Christ. Mais toutes ces idées, quoique importantes, exposées trop sèchement, rendent l'auteur plus sévère qu'il ne convient à un poète satirique.

Plusieurs autres poètes élevés dans l'école de Berni se jetèrent dans le parti extrême, et poussèrent trop loin, dans leurs satires, la licence et le badinage. Ainsi ce style enjoué et bouffon, qu'on n'avait imaginé que pour égayer les hommes, fut employé à les attaquer; et celui qui en abusa le plus fut ce même Aretino, qui se servit de tous les genres pour se faire détester universellement. Il fit surtout la guerre à un certain Albicante, qui fut successivement militaire, rimeur et moine. Ce ne fut pas la seule occasion dans laquelle l'Aretino déploya sa verve satirique; la plupart de ses chapitres sont autant de preuves de son effronterie et de sa médisance. Gabriel Simeoni est plus modéré que lui dans ses satires, mais non entièrement exempt de ses défauts. Il éprouva beaucoup de vicissitudes et d'infortunes pendant le cours de sa vie, ce qui l'indis-

posa plus que de raison contre les hommes qu'il croyait plus heureux et moins dignes de l'être que lui. Ce sentiment a dicté ses satires, qu'il a composées à la manière de Berni. Il les dirige contre les avares, les calomniateurs, les parvenus, les grands seigneurs, et contre ceux qui se mêlent de critiquer ce qu'ils ne peuvent comprendre. Mais comme le poète avait plus d'imperfections que ceux qu'il attaque, et qu'il s'efforce trop souvent d'humilier les autres pour s'exalter lui-même, il nous fait sentir plutôt ses propres défauts que ceux d'autrui. La satire n'est plus alors qu'une personnalité, et n'atteint plus son but. Les satires de Pierre Nelli, écrites, comme il le dit lui-même, à la *Carlona*, ou tout bonnement, et presque dans le même style, ont plus de mérite; mais ce n'est [illegible] par lui ni par tant d'autres que la véritable satire se fit remarquer parmi les [illegible]iens.

Cet honneur était réservé à l'Arioste. Il avait fait jaillir de son poëme, et plus encore de ses comédies, cet esprit doucement ma-

lin qui sait tout observer et retracer avec finesse et sans aigreur; mais c'est dans ses satires qu'il lui donna tout son développement, et c'est par elles qu'il a mérité le surnom de l'Horace italien. Peut-être s'était-il proposé ce poète latin pour modèle; peut-être avait-il beaucoup travaillé pour l'imiter; mais en le lisant, tout paraît en lui plutôt l'effet du génie que de son imitation. En retrouvant les traces du même esprit dans presque toutes ses compositions, n'est-il pas mieux de croire qu'il y était naturellement disposé, et que, s'étant trouvé au milieu de circonstances plus ou moins semblables à celles d'Horace, il en fit à peu près le même usage? Quoi qu'il en soit, il s'accorde la même licence; et, passant en revue les personnages dont il est entouré, et se rappelant les événemens de sa vie qui l'intéressaient le plus, il les rappelle toujours sans aigreur et sans fiel. Il ne s'élève pas autant qu'Horace dans la sphère de certaines idées, mais n'en paraît-il pas quelquefois d'autant plus simple et d'autant plus naturel? On a dit

qu'il parle trop souvent de lui-même. Il est vrai; mais il s'y prend de manière à nous engager à l'écouter toujours avec le même intérêt. Tout ce qu'il nous dit de son caractère doux et indépendant, de ses relations et de ses revers, des circonstances de sa vie littéraire et civile, est une leçon de conduite pour ses lecteurs : et qu'importe qu'il nous entretienne de lui-même ou des autres, si tout ce qu'il dit tend à rendre encore plus animés, plus curieux et plus piquans les tableaux qu'il nous présente de son siècle et de son pays?

Soit qu'il parle de lui, soit qu'il parle de ses contemporains, il le fait avec tant de franchise et de sincérité, qu'on ne peut s'empêcher de l'en croire. Ses faiblesses même, qu'il ne manque pas d'avouer, ajoutent à l'intérêt que nous inspirent ses qualités. Il déclare qu'au lieu de richesses il ne désire que le repos; « il préfère ces études chéries qui, en lui rendant la pauvreté moins fâcheuse, faisaient qu'il ne songeait pas à sacrifier sa liberté; il se console de pouvoir lever ses

deux mains vers le ciel; il peut vivre sûr son patrimoine, sans que sa famille en ait à rougir ». Il n'hésite pas à faire savoir à son cardinal protecteur, qui aimait mieux que son favori lui servît de postillon que de poète, que, de son côté, il supporterait plus patiemment la pauvreté que l'esclavage. Il répète sans cesse que c'est la liberté seule qui lui plaît, et que « la fortune qui le « condamne à porter un joug, ne peut le lui « faire aimer(1) ». Il est bien rare de trouver des sentimens si purs et si nobles dans tout autre poète qui s'est trouvé jeté dans la foule des courtisans!

L'Ariosto n'abandonne jamais son ton de douceur et de gaîté, lors même qu'il lance ses traits contre des hommes méprisables. Tantôt il nous présente ce gros moine qui boit les vins fins dans sa cellule, tandis que le peuple à jeun attend patiemment qu'il vienne expliquer l'Évangile; tantôt il nous montre ce monseigneur tout occupé de

(1) Satire I.

chose qu'il a grande raison de cacher, tandis qu'on attend en vain son audience. Il n'oublie même pas celui qui, parvenu après tant d'efforts au pontificat, ne se donne d'autre peine que de partager ses usurpations à ses neveux ou plutôt à ses fils, et tout souillé de sang chrétien, et soutenant la guerre au moyen des indulgences plénières, est toujours prêt à livrer l'Italie comme une proie aux Français et aux Espagnols, pourvu qu'il en reste une partie à ses bâtards. En traçant un tableau aussi odieux, il semble ne pouvoir conserver sa modération accoutumée; et après avoir signalé « ces colliers, « ces manteaux et ces autres signes de di- « gnité, qui, achetés à prix d'argent, ne « sont ailleurs, et à Rome même, que des « signes publics d'infamie, il conclut qu'il « préférera toujours être habillé de gros « drap et être honnête homme, plutôt que « d'être couvert d'or et avoir la réputation « d'un fripon ou d'un traître (1)». Que ceux

(1) *Voyez* les Satires II et III.

qui croient ne trouver dans les poètes italiens que de l'immoralité ou des niaiseries, observent du moins que la corruption n'était pas aussi générale qu'on l'a débité quelquefois.

On trouve la même correction de style, la même sévérité de principes, et plus d'indépendance encore et de patriotisme dans les satires de l'Alamanni; mais non les mêmes grâces et le même enjouement. L'Alamanni les composa pendant son exil, et il y porta le même esprit que dans la plupart de ses poésies. Il ne pouvait pas faire abstraction de son état malheureux et de celui de sa patrie; son ressentiment, quoique noble, donne à ses vers une couleur trop grave et trop sombre, et même un peu monotone. Il en veut toujours aux tyrans et aux conquérans qui ont causé surtout la ruine de son pays. Ce n'est pas de la seule Florence qu'il s'occupe; il passe en revue les grandes puissances de l'Europe et tous les petits états de l'Italie, et remarquant leurs vices ou leur faiblesse, il annonce leurs dangers ou leur chute inévitable. De

tels sujets ne sont pas toujours propres à la satire; mais on lit toujours avec intérêt les vers qui nous occupent de ce genre de vérités.

Ercole Bentivoglio, ayant perdu la souveraineté de Bologne, et vivant à la cour de Ferrare, chercha à se consoler de sa perte dans l'étude et dans le commerce des muses. Il voulut imiter l'Ariosto, et composa des comédies et surtout des satires. Il ne lui emprunta que la clarté et la correction du style; et quoiqu'il ait déployé plus de franchise et de hardiesse que lui, il ne montre pas assez de vigueur pour attaquer les vices qu'il abhorrait. Cependant il n'épargne pas l'avidité de Clément VII, qui soupirait après la conquête de Ferrare, ni l'hypocrisie de tel qui entend toutes les messes, et qui n'a jamais fait une bonne œuvre, ni ces frères chartreux qui ne songeaient qu'à faire bonne chère. Ainsi tous ces traits montrent plutôt l'homme de bien que le poète satirique. D'autres suivaient encore la même carrière, mais ils réussirent encore moins que Bentivoglio.

XIII.

Poésie didactique : les Abeilles *de Rucellai ; la* Culture *de l'Alamanni ;* l'Art poétique *de Muzio ; poëmes de Del Rosso, du Scandianese, de Valvasone, et de Tansillo.*

On peut regarder le genre didactique comme le moins poétique de tous; mais non pas comme tout dénué d'intérêt et d'agrément. Ne s'occupant que d'objets d'instruction, il ne peut admettre cet éclat d'inventions, d'images et de coloris, qui constitue le mérite des autres genres de poésie; il se pare cependant d'une sorte d'ornemens qui lui est propre. Il admet de temps en temps des digressions et des récits qui tempèrent le ton sévère de la discussion. Malgré le succès de plusieurs productions de ce genre, on a dit quelquefois que n'ayant ni les qualités d'une prose exacte et précise, ni celles d'une poésie assez

brillante pour nous enchanter, ce ne sont qu'une altération de l'une et de l'autre. Mais c'est en cela au contraire que consiste le talent principal du poète didactique. Il nous promène dans le champ en apparence aride des sciences et des arts; mais il y répand tant de fleurs, il nous offre et nous fait cueillir des fruits si doux et si agréables, il nous arrête de temps en temps et nous soulage par des contes faits si à propos et si divertissans, que ce serait chose étrange que de se refuser à une promenade tout à la fois aussi instructive et aussi délicieuse.

Ce Rucellai, dont nous avons examiné la *Rosmonde* et l'*Oreste*, fut le premier qui, d'après Virgile, traita des soins qu'exigent les abeilles, en ajoutant des détails et des procédés de beaucoup d'intérêt à ce qu'en avait dit jadis son modèle. Il employa le vers *sciolto*, par une raison vraiment singulière. Il allait chanter, dit-il, les bienfaits des abeilles en rimes éclatantes; mais pendant qu'il s'y préparait, elles lui conseillèrent à temps de fuir la rime, car

elles abhorrent tout ce qui appartient à Écho, qui, changée en rocher, inventa les rimes, et dont elles ne peuvent souffrir l'importune loquacité. Il dédia son poëme au Trissino, son grand ami, et ses vers sont bien supérieurs à ceux de l'*Italie délivrée*.

Nous avons rencontré l'Alamanni dans presque tous les rangs des poëtes; mais ce qui lui donna le plus de considération, ce fut son poëme de *l'Agriculture*, qu'il composa en France, et qu'il dédia à François Ier. Il y déploie toutes les connaissances qu'on pouvait acquérir de son temps sur cette matière; mais ce qui doit le faire encore plus apprécier, c'est le coloris poétique qu'il a su donner à chaque pensée. Ne songeant principalement qu'à nous instruire des procédés souvent les plus communs de l'art, il peint, il colore tout ce qu'il décrit. Son poëme est un peu long, mais il l'interrompt souvent par divers épisodes qui, bien liés au sujet principal, ne cessent pas de divertir et de récréer les lecteurs. Tantôt il adresse, comme Lucrèce, ses prières à Vénus, ou

célèbre les bienfaits de Bacchus; et tantôt il décrit l'invention de la poudre et des armes à feu, ou l'émigration de ses malheureux concitoyens qui portaient dans l'exil leurs vertus et leurs dieux pénates (1). Il ne cherche pas dans les climats la différence des diverses productions, et surtout des hommes; car les Romains, si vertueux et si grands au temps des Scipion, des Caton, des Brutus, ne seraient pas, dit-il, aussi avilis et aussi dépravés qu'ils le furent sous un Sylla, un Marius et un César, et ni la belle Toscane ni l'Italie ne seraient en proie à tous les vices et à tous les maux qui les déchirent. (2)

Le Vida avait exposé, à l'exemple d'Horace, l'art poétique en hexamètres, en lui donnant encore plus d'étendue, plus d'ordre et d'ensemble. Le Muzio traita le même sujet en vers *sciolti;* il ne s'arrêta pas à des lieux communs et à des règles générales plus

(1) Livre IV.
(2) Livre V.

ou moins convenables à toutes les langues et à toutes les nations, ce qu'avaient fait ses devanciers et ce qu'ont fait tous ceux qui lui ont succédé; mais en critique ingénieux et fort éclairé, il fait des remarques et donne des préceptes tout particuliers à la langue et à la poésie italienne. Il juge avec hardiesse et impartialité Dante, Petrarca et Boccaccio; il trouve quelquefois l'un trop dur, l'autre trop doucereux, et le troisième plus poète dans sa prose que dans ses vers. Il s'était aperçu que les Italiens n'avaient pas encore assez d'art et d'adresse pour chausser le cothurne. Il n'entendait pas, dans le poëme de l'Ariosto, le véritable son de la trompette épique, et c'était plutôt dans la comédie qu'il admirait ce grand poète. Il ne ferme point les yeux sur les défauts des anciens poètes classiques; il traite du style, des figures, des métaphores, et c'est toujours de la poésie italienne qu'il nous occupe exclusivement.

Trois autres poëmes didactiques parurent dans la suite, mais tous en vers rimés. Paul

Del Rosso rédigea la *Physique*, qu'on attribuait à Aristote, en *terza rima*. Il est bon de remarquer que ce poëme fut composé pendant que l'auteur languissait dans les prisons de Florence, après avoir en vain combattu pour la liberté de son pays, et qu'il le consacra à un de ses amis, Rodolphe Lotti. Celui-ci lui avait fait l'offre de prendre sa place dans la prison, et se vit rejeté avec une égale noblesse de sentiment. Malheureusement on ne trouve pas dans le poëme le même intérêt que dans la vie de l'auteur. Le sujet, tel qu'il était alors envisagé dans les écoles, ne se prêtait pas assez aux couleurs de la poésie. Peut-être cette aridité fut-elle encore augmentée par la triste position du poète. Il ne tire aucun parti des ornemens épisodiques; il se contente de vaincre les difficultés de l'expression et de la versification; et l'on sait que ce n'est pas assez pour intéresser dans ce genre.

Le Scandianese, ou Titus-Jean de Scandiano, et Erasme de Valvasone, ont traité le même sujet, celui de la chasse, en *ottava rima*.

Le premier avait plus de connaissances physiques, mais moins de verve et d'imagination que l'autre. Mais, dans ce genre, il ne s'agit pas de donner des leçons académiques et savantes: il faut donner au sujet une forme toute poétique, qui ne peut résulter que du coloris du style, de la nature et de l'à-propos des épisodes. On peut seulement reprocher au Valvasone d'avoir tiré ses épisodes ou de la mythologie des anciens, ou des romans de la chevalerie, ou même des traditions populaires et superstitieuses, et de ne leur pas avoir donné assez d'accord entre eux ni avec les mœurs de son temps. On y rencontre les fables de Vénus, de l'Aurore, de Médée, et les miracles de la Vierge Marie; mais la versification et le style font toujours le mérite de ce poëme.

Nous devons encore ici faire mention de deux autres poëmes de Tansillo, qu'on avait oubliés et qu'on a découverts et publiés dans la seconde moitié du siècle passé. Ils n'ont pas autant d'étendue que les poëmes dont nous venons de parler; mais ils méritent

d'être placés au rang des meilleurs ouvrages, surtout au-dessus des *Larmes de saint Pierre*, et par l'importance des sujets, et par les ornemens du style. Ils sont écrits en *terza rima*, et portent pour titre : *le Bien de Campagne* et *la Nourrice*. Dans l'un, le poète mêle aux préceptes de la culture et de l'économie domestique, des leçons de morale et des descriptions poétiques appropriées au genre; dans l'autre, il exhorte les dames nobles à nourrir elles-mêmes leurs enfans; et quoiqu'il traite son sujet plutôt en poète qu'en philosophe, on ne peut lui contester la gloire d'avoir le premier combattu l'usage barbare dont a si éloquemment triomphé le philosophe de Genève.

Malgré tous les poëmes didactiques dont la littérature italienne peut justement s'honorer, elle doit encore en regretter plusieurs autres dont on a gratifié une langue morte, assez bien dotée déjà, et qui pouvaient encore augmenter les richesses d'une langue vivante. Ce n'est pas que les Italiens ne se soient pas également exercés dans les autres

genres de poésie latine; ils semblaient, au contraire, disputer la palme à ceux qui se faisaient le plus distinguer dans leur propre langue; et tout en applaudissant aux nombreux essais de nos latinistes, les vrais amis de la poésie italienne ne peuvent voir sans peine que les lettres nationales ne puissent revendiquer des poëmes tels que ceux de Sannazaro, de Vida et de Fracastoro. (1)

(1) *De Partu Virginis; — Bombicum; — Scacchia ludus; — Syphilidis*, etc. — *Voyez* l'*Histoire littéraire d'Italie* de Ginguené, continuée, etc. t. X, p. 173.

XIV.

Prose italienne ; étude et progrès de la langue vulgaire ; défaut ordinaire des prosateurs italiens ; éloquence proprement dite.

Il semble que la prose soit destinée à suivre toujours, mais de loin, le langage des vers. La poésie italienne avait commencé, vers la fin du XV^e^ siècle, à reprendre son premier éclat, et la prose faisait encore de vains efforts pour se relever. Les latinistes exerçaient plus d'empire sur celle-ci que sur l'autre. Ceux même qui se croyaient permis de se délasser en composant des vers dans la langue vulgaire, n'osaient pas écrire en prose dans la même langue, surtout lorsqu'ils voulaient traiter d'un sujet de quelque importance. On sait que Romolo Amaseo, un des professeurs les plus célèbres de son temps, soutint, en 1529, avec beaucoup de chaleur, à Bologne, devant Charles-

Quint' et Clément VII, que la langue latine devait régner seule, et que l'italienne devait être abandonnée à la populace. Beaucoup d'autres savans partageaient et professaient hautement cette opinion. Il semblait qu'à mesure qu'ils se voyaient dépouillés de leurs anciens droits, ils s'efforçaient de conserver du moins cet unique reste de leur héritage. Les usages de la cour romaine donnaient encore plus de force à cette opinion; elle employait cette langue dans sa correspondance ecclésiastique et diplomatique, et beaucoup de savans y trouvaient un moyen de fortune. Malgré ces difficultés, la plupart des littérateurs s'élevèrent contre ces prétentions ridicules. Le Muzio fut un des champions les plus zélés de la langue italienne; non seulement il livra des combats à outrance contre l'Amaseo et ses partisans, dans des écrits polémiques auxquels il donnait le titre de *Batailles*; mais aussi il tâchait de les rendre moins durs et plus reconnaissans envers leur propre langue, dont ils avaient appris les premiers accens en suçant le lait ma-

terpel. Enfin la langue italienne prit la place qui lui convenait, et exerça depuis lors le même empire qu'avait exercé la langue latine.

Malgré les progrès que Dante, Petrarca et Boccaccio avaient fait faire à la langue vulgaire, nul écrivain n'avait encore songé à déterminer ses principes et ses règles dans leurs écrits. Ce ne fut qu'au commencement du XVI^e^ siècle qu'on s'en occupa sérieusement. On vit paraître les *Règles grammaticales* de Jean-François Fortunio, les *Élégances vulgaires* de Nicolas Liburnio, et ses *Trois sources* (et sous ces noms on entendait Dante, Petrarca et Boccaccio), ainsi que les *Principes fondamentaux* du langage toscan de Renaud Corso. Ces ouvrages, et d'autres semblables, furent accompagnés de divers vocabulaires, tels que ceux de Fabrice Luna, d'Albert Accarisio, de François Alunno, de Ruscelli, de François Sansovino, qui tous préparèrent celui de la Crusca, qui devait les éclipser et les faire entièrement oublier. N'oublions cependant pas les travaux que fit le Bembo à cet égard. Ce fut

lui qui, avant tous les autres, répandit l'étude de la langue vulgaire, malgré le penchant qu'il avait pour la langue latine. Sa prose est encore digne d'être lue et consultée par les amateurs de la langue italienne. Les Toscans mêmes les plus jaloux de leur gloire regardent cet écrivain comme celui qui non seulement a purgé leur langue de la rouille du siècle passé, mais qui lui a donné plus d'éclat, et l'a fait devenir ce qu'elle est aujourd'hui. Malheureusement trop prévenu en faveur de la langue latine, il outra même la manière déjà tracée par Boccaccio, et son exemple fut préféré à celui que donnèrent les écrivains qui suivirent une manière moins recherchée et plus convenable au génie de leur langue.

Jacques Sannazaro, qui avait devancé et surpassé le Bembo dans l'art de faire des vers latins et italiens, remporta sur lui le même avantage dans la prose. Ses *proses* ou récits, qui constituent une partie de son *Arcadie*, et servent de commentaires ou d'introductions à ses églogues, et auxquels il

donna un coloris presque poétique, offrent moins d'inversions et plus d'harmonie et de naturel. Mais les hommes par qui la prose italienne acquit une plus grande perfection furent Balthasar Castiglione et Nicolas Machiavelli. Le premier lui donna un maintien moins étudié, plus libre, et à la fois régulier; et l'autre, occupé moins de ce luxe stérile de phrases, qui fut le goût des Florentins, que de l'importance des pensées qu'il voulait exprimer, évita toutes ces locutions parasites, oiseuses et ampoulées, qui annoncent ordinairement la pauvreté d'esprit de ceux qui les emploient. Malgré la foule de ces prosateurs qui, à l'exemple de Bembo, abusaient de l'esprit de Boccaccio, comme on abusait de celui de Petrarca, la littérature italienne ne cessa point de se faire distinguer dans plusieurs genres d'éloquence.

L'éloquence proprement dite, celle qui devrait s'occuper à mettre en évidence les vérités les plus importantes, et à exciter et diriger les passions qui leur sont les plus favorables, s'était comme réfugiée dans ce

grand nombre de sociétés savantes qui, sous le nom d'académies, inondaient l'Italie tout entière. C'est là que tous les poètes et les orateurs du temps se disputaient la gloire; mais on n'y entendait pour l'ordinaire que des leçons académiques, des *cicalate*, espèce de discours sur des sujets plaisans et futiles, des oraisons funèbres et des panégyriques dont tout le mérite consistait dans une sorte de parade de figures rhétoriques, dans une érudition aussi entassée qu'inutile, et dans une accumulation de ces mots, de ces phrases et ces quolibets auxquels on donnait le nom de fleurs du langage. Nous sommes loin de regarder toutes ces productions académiques comme également à dédaigner, mais en général elles n'offraient que très peu ou point d'intérêt.

On traduisit cependant, on imita les harangues de Cicéron; mais à peine peut-on remarquer, parmi ces traducteurs, le malheureux historiographe de Gênes, Jacques Bonfadio, dont les travaux, d'un intérêt tout national, furent récompensés par une sen-

tence de mort du genre le plus cruel. Il avait traduit avec beaucoup de vigueur le plaidoyer pour Milon; tous les autres traducteurs avaient ôté à l'orateur romain toute sa chaleur et tout le mouvement, et l'avaient rendu plus verbeux et plus prolixe encore qu'il ne l'est. De ceux qui cherchèrent à l'imiter, les latinistes se montrèrent supérieurs à ceux qui écrivirent en italien dans ce genre. Nous ne trouvons pas de harangues italiennes qui surpassent les latines de Jules Poggiano et d'André Navagero. On remarque à peine quelques discours de monsignor Della Casa; mais il s'en faut bien qu'ils aient le même mérite que ses poésies. Il s'adressait, en forme de compliment, à Charles-Quint et au sénat de Venise, et ne voulant pas ou ne pouvant leur dire de grandes vérités, il borne toute son éloquence à imiter ce qu'il trouvait de plus analogue dans Cicéron. Ainsi, tout en faisant parade de ses formes et de ses figures, il paraît d'autant plus pédantesque et puéril, qu'il lui manque jusqu'au sujet qui peut les inspirer et les justi-

fier. On distingue aussi dans la foule le Speroni, Albert Lollio, et quelques autres, qui furent ou imitateurs de Boccaccio, ou imitateurs de Cicéron. Enfin tous ces orateurs, loin d'être éloquens, ne font preuve tout au plus que de pureté et d'élégance.

Au milieu de cette pénurie de vrais orateurs, il nous est permis de signaler encore quelques traits de véritable éloquence, qui sont les derniers soupirs qu'exhalait la liberté mourante. Barthélemy Cavalcanti, jeté dès sa tendre jeunesse dans les troubles de Florence, sa patrie, tâcha, quoique en vain, de la défendre, et par les armes et par le talent de la parole; il haranguait, les armes à la main, tantôt la milice florentine dans l'église du Saint-Esprit, et tantôt tout le peuple, en lui recommandant sa patrie et sa liberté. Rendons encore justice à ce Jean-Baptiste Busini et à Jaques Nardi, qui, bien qu'exilés, osèrent soutenir la cause commune de leurs compagnons de malheur, avec cette franchise et cette magnanimité qui caractérise le vrai républicain. Le pre-

mier adressa une harangue au duc de Ferrare en faveur des Florentins émigrés, que Clément VII voulait faire chasser des états de ce prince où ils s'étaient réfugiés. On trouve encore plus noble et plus énergique celle que Nardi adressa, au nom de ses concitoyens, à Charles-Quint, contre la tyrannie du duc Alexandre, bâtard de Médicis. Mais ils se montrèrent encore plus éloquens lorsqu'ils n'acceptèrent pas les conditions humiliantes que leur offrit l'empereur, et cette noble fierté, célébrée par toute l'Italie, fut regardée comme digne des anciens Italiens (1).

L'éloquence de la chaire n'eut pas un meilleur succès : les circonstances ecclésiastiques, ainsi que les circonstances civiles, ne lui étaient pas favorables. La corruption de la cour de Léon X, et plus encore la crainte que faisait concevoir la réforme, arrêtèrent le développement de ce genre d'éloquence. Nous signa-

(1) *Voyez* les *Histoires* de Varchi, livre XV.

lons toutefois comme un phénomène singulier, dans cette partie de l'histoire littéraire, Egidio de Viterbe, qui florissait du temps d'Alexandre VI et de Jules II, et qui fut chargé par ce dernier pontife de faire l'ouverture du concile de Latran. C'est le seul discours qui nous soit parvenu de son éloquence, et il n'a pas été apprécié selon son mérite. L'orateur devait s'opposer au conciliabule de Pise, et cependant il s'applaudit de ce qu'on sentait enfin avec lui la nécessité d'une réforme ecclésiastique, qui seule, disait-il, pourrait prévenir les calamités qu'il n'avait pas cessé, depuis quelques années, d'annoncer à l'Église et à l'Italie. Il fait le tableau le plus touchant de ce pays corrompu et malheureux, envahi par les uns, et opprimé par les autres. Il ne pardonne même pas au pape et à ses courtisans; il les exhorte à poser les armes terrestres, et à ne faire la guerre qu'aux abus et aux scandales qui déshonorent l'Église chrétienne. Si c'était là véritablement l'esprit de ses autres discours, qui ne nous sont

point parvenus, et qui furent généralement applaudis de son temps, cet homme était un vrai orateur évangélique. Mais nul n'osa le suivre dans cette carrière, si ce n'est ce frère Occhino, capucin, dont l'éloquence, célébrée par le cardinal Bembo lui-même, fut la cause principale de son exil de Rome, et de la proscription qui pesa sur sa tête et le contraignit de chercher un asile parmi les protestans.

XV.

Éloquence narrative. Genre historique : Machiavelli, Guicciardini. Nouvelles : Bandello et d'autres conteurs distingués. Romans.

Les Italiens croient se dédommager de ce défaut d'éloquence proprement dite, par celle qu'ils ont employée dans les différens genres de leur littérature, qui en est plus ou moins susceptible. Ils en ont fait usage principalement dans le genre historique; et c'est la partie où ils ont rivalisé avec les anciens, qu'ils ont quelquefois égalés et même surpassés. Leur mérite ne se borne pas à ces formes extérieures qui sont ordinairement l'objet d'une imitation puérile; ils se font remarquer par cette sagacité qui recherche les faits et leurs causes, qui saisit leurs rapports les moins saillans, et particulièrement par cette franchise qui sacrifie tous les égards à la vérité. Il semble que la

liberté qu'on venait de perdre, surtout à Florence, s'était réfugiée chez les historiens. Tous les autres écrivains, plus craintifs ou plus corrompus, l'avaient entièrement chassée de leurs écrits, tandis que les historiens qui écrivaient même sous la domination bien affermie des Médicis, exposaient les faits et les maximes les plus défavorables aux intérêts de ces nouveaux dominateurs, et même des papes.

Machiavelli donna le premier le signal, et il fut bientôt suivi par Guicciardini, Nardi, Segni, Nerli, Varchi et Adriani. L'histoire n'était encore qu'une chronique ou tout au plus une suite d'annales; c'est lui qui lui rendit ce caractère antique que ses concitoyens lui ont conservé durant de longues années. Les anciens regardaient la tâche de l'historien comme un ministère public, et ils s'acquittèrent de ses fonctions en gardant ce ton solennel qui semblait convenir le plus à cette dignité dont ils venaient de se revêtir. Ce n'était pas pour eux un objet de simple curiosité ou d'amusement, c'était

un moyen de censure et d'instruction publique, destiné à former des citoyens utiles sur l'exemple de leurs ancêtres; ainsi, soit qu'ils narrent, soit qu'ils décrivent ou qu'ils jugent, ils le font toujours de la manière la plus propre à produire une vive impression. Je ne dis pas pour cela qu'ils se sont permis d'altérer la vérité; ils l'ont présentée de la manière la plus imposante et la plus utile. Tel est le caractère général des meilleurs historiens grecs et latins; tel est à peu près celui de la plupart des historiens italiens de cette période.

Nous avons admiré Machiavelli dans les genres de littérature les plus agréables; nous avons remarqué qu'il avait donné à la prose italienne cette force et cette précision que depuis Dante elle semblait avoir perdue. Aucun écrivain n'avait encore présenté un aussi grand nombre d'idées neuves et importantes avec moins de phrases et de locutions. Sous ce rapport, c'est le plus grand modèle d'éloquence qu'offre l'Italie. Il est encore plus recommandable

par l'art de rapprocher les événemens les plus éloignés, de les rattacher ensemble, et d'en former les tableaux les plus frappans et les plus instructifs. Le premier livre de son *Histoire de Florence* est un chef-d'œuvre dont on n'avait point d'exemple, et qui est même beaucoup supérieur au premier livre de l'histoire de Thucydide. Aucun n'a mieux combiné que lui la rapidité, la clarté et la précision. Nous devons à cet écrivain un autre avantage : il nous a le premier exercés à raisonner sur l'histoire, et spécialement dans cette partie où elle devrait nous intéresser le plus. Ses *Discours sur la première Décade de Tite-Live* se font encore distinguer parmi les nombreux ouvrages qui ont paru dans la suite sur le même sujet : c'est là que se montre surtout sa véritable doctrine, qui nous oblige à mieux interpréter quelques unes de ses pensées qu'il consacrait parfois plutôt à l'intérêt général et permanent de l'Italie, qu'aux intérêts particuliers et passagers de quelques individus. On croit entendre un des an-

ciens Romains qui nous entretient des maximes et des institutions de ses concitoyens; il semble ne parler que de ce qu'il a expérimenté pendant le cours orageux de sa vie. Il avait connu la liberté et servi sa patrie; il connut aussi les tyrans, et il éprouva la servitude et la persécution. C'est dans cet état de misère qu'il parut plier aux circonstances ses études et les principes qu'il avait professés jusqu'alors, et qu'il composa ce *Traité du Prince*, où il faudrait chercher plutôt le tableau d'un despote que celui de l'auteur qui s'est lui-même encore mieux retracé dans ses *Discours*. Habitué à vivre avec les anciens sans perdre jamais de vue les modernes, il expose dans ce petit volume tout ce que la lecture et l'expérience lui avaient appris de plus remarquable relativement aux *principautés*, surtout aux nouvelles. Il les peint souvent telles qu'elles sont, et non telles qu'elles devraient être; et lors même qu'elles sont détestables, il tâche du moins d'en tirer parti pour le bien-être de l'Italie. Ainsi, lorsqu'il

semble ménager la férocité de son prince et de Borgia, il rabaisse encore plus ces petits tyrans d'Italie non moins scélérats qu'eux, et dont l'imbécillité ne pouvait être d'aucun avantage à la nation. Ainsi, lorsqu'il rappelle aux Médicis les exemples et les maximes de leurs devanciers et de leurs collègues, il ne manque pas de les exhorter et les animer à délivrer l'Italie de ses ennemis, et à se rendre grands et puissans avec elle. Mais ce dont nous lui devons plus tenir compte ici, c'est de se montrer ordinairement non moins profond historien qu'orateur éloquent.

Guicciardini, dans son *Histoire d'Italie*, voulut être aussi profond que Machiavelli; mais il donna a son style plus de pompe et de nombre, et une certaine tournure un peu trop large et trop étudiée qui le rend souvent prolixe et fatigant. Il est fâcheux qu'un écrivain aussi véridique et aussi éclairé qu'il s'est montré dans ses récits et dans ses réflexions, se soit trop occupé de ses phrases et de ses périodes. Benoît Var-

chi, quoique plus simple, est encore plus diffus et quelquefois traînant. Ce luxe de style ne se laisse pas remarquer autant dans les autres historiens. L'Adriani dans l'*Histoire* de son temps, et particulièrement le Segni dans son *Histoire de Florence*, en ont usé plus sobrement. En général, tous rachètent ce défaut qui était commun de leur temps, par les qualités les plus importantes de l'historien, et surtout par la pureté et par l'élégance. Bien des historiens modernes, tout philosophes qu'ils sont ou qu'ils prétendent être, n'auraient pas dit dans des temps plus libres ou plus éclairés ce qu'ont dit des papes et des oppresseurs de l'Italie, non seulement Machiavelli, mais Nardi, Segni, Varchi lui-même, et surtout Guicciardini. Ce dernier, bien que lieutenant-général de l'armée de la cour de Rome, ne se fait aucun scrupule d'exposer l'origine et les progrès de la puissance temporelle des papes, et le tableau, non moins scandaleux que fidèle, des abus de cette puissance. Il n'est donc pas étonnant que presque

toutes les nations aient cherché parmi les Italiens leur historiographe. Paul-Emili écrivit l'histoire de France; Polidoro Virgilio, celle d'Angleterre; Lucio Marineo, celle d'Espagne; et un grand nombre d'autres, celle d'Allemagne.

Les nouvelles, qui, grâce à Boccaccio, avaient tant contribué à la formation de la prose italienne, continuèrent toujours à exercer les Italiens dans l'éloquence du genre narratif. Quoique par le fond elles tiennent de près à la poésie, elles n'ont guère que la forme d'une historiette. Pendant toute cette période, il en parut de diverses sortes, dont on se servait généralement pour animer les conversations. Toutes ont plus ou moins de mérite; mais elles sont bien loin d'avoir l'originalité et la richesse de celles de Boccaccio. On vit paraître vers la fin du XV^e^ siècle le *Novellino* de Masuccio, salernitain; on y trouve plus d'esprit que d'élégance; et s'il n'est pas aussi correct et aussi pur que ses devanciers, il n'est pas plus réservé qu'eux, parti-

culièrement sur le compte des prêtres et des moines. Machiavelli voulut aussi accréditer ce genre de littérature par sa nouvelle ingénieuse de *Belphégor*, comme il avait accrédité la comédie par sa *Mandragore*. Firenzuola et le Lasca, qui s'étaient aussi montrés comiques comme lui, se firent distinguer depuis Boccaccio, tant par l'originalité de l'invention que par la pureté du style. Les nombreuses nouvelles de Strapparola eurent plus de vogue, quoiqu'elles aient moins d'élégance. La licence et la bizarrerie leur tiennent souvent lieu de mérite. Il y a aussi, dans le même goût, quelques nouvelles de l'Aretino, parmi lesquelles on distingue celle d'un moine qui prêchait toujours l'aumône et la chasteté, et dont le caractère semble avoir servi de type au *Tartufe*.

Cintio Giraldi et Sébastien Erizzo cherchèrent à modérer par leur exemple la licence de la plupart de ces conteurs; mais leur sévérité excessive eut peu de succès; ils donnèrent même à penser que cette espèce

de liberté dont on abusait était nécessaire pour la perfection de ce genre. Les seules nouvelles qui fussent exemptes d'une pareille tache étaient celles du genre tragique. De ce petit nombre est la charmante nouvelle de *Roméo et Juliette* de Louis Porto, imitée depuis et développée par Matthieu Bandello, et que Shakspeare a rendue célèbre dans l'Europe entière. Ce Bandello était un moine dominicain, mais qui fréquenta plus le grand monde que son couvent. Il aima Lucrèce Gonzague, l'une des dames les plus célébrées de son temps; et il l'aimait, non platoniquement ainsi que Petrarca sa Laure, mais *saintement*, comme il s'exprimait lui-même. Il a écrit un plus grand nombre de nouvelles que tous les autres conteurs, et dans lesquelles, à défaut de pureté et d'élégance, l'on retrouve les usages, les mœurs, les aventures du temps, et le caractère de divers personnages qui y florissaient. Bien qu'il se permette quelquefois une licence égale à celle des autres nouvellistes, il se montre ordinairement meil-

leur historien que conteur, et même bon chrétien. Il déclame contre les protestans, mais il n'épargne point en même temps les catholiques et surtout les ecclésiastiques, et ose même reconnaître la nécessité d'une réforme qui vienne arrêter les innovations des uns et la corruption des autres. Enfin il montre, et par les maximes dont il sème ses nouvelles, et par les discours qui les précèdent, quel profit on pourrait tirer de ce genre d'instruction.

Les romans, qui sont en quelque sorte des nouvelles très étendues, furent aussi rares qu'auparavant chez les Italiens. Ils se plurent à les rédiger en vers; et leurs nombreux romans épiques peuvent tenir lieu des romans en prose, genre dans lequel ils sont si pauvres. On remarqua à peine, pendant cette période, la *Filena* de Nicolas Franco, qu'on a mise au-dessus des romans de Boccaccio, ce qui ne serait pas un grand éloge pour son auteur. On peut aussi considérer comme productions de ce genre ces inventions romanesques plus ou moins fantasques de quel-

ques auteurs non moins élégans que bizarres; tels sont les *Discours des animaux* et l'*Ane d'or* de Firenzuola, les *Caprices du tonnelier* et la *Circé* de Jean-Baptiste Gelli, qui a mieux réussi que le premier dans cette sorte de compositions. Nous ne trouvons rien autre qui soit digne d'être cité. Les Italiens ne s'occupaient que de leurs romans épiques et de leurs nouvelles; la lecture de celles-ci était surtout répandue dans toutes les conditions, et commune à toutes les classes de la société.

XVI.

Dialogues : le Courtisan *de Castiglione*, etc. — *Genre épistolaire.* — *Auteurs bizarres et satiriques.* — *Prose italienne moins avancée que la poésie.*

CETTE richesse d'élégance et de style, qui tint si souvent lieu d'éloquence dans la plupart de ces écrits dont nous venons de parler, et auxquels elle était plus ou moins convenable, fut généralement regardée comme nécessaire à tous les autres genres, même les plus simples ou les plus sérieux. Les discussions les plus scientifiques et les plus austères n'osaient plus se montrer sans être parées de cette sorte d'ornemens. Ainsi les traités savans, qui auparavant ne paraissaient que sous une forme scolastique, en prirent une sans doute plus aisée et plus agréable, mais souvent trop ornée et trop rhétorique. La forme du dialogue fut jugée la plus pro-

pre à ce genre de discussions, d'autant plus qu'en se prêtant à cette pompe de style, elle se trouvait accréditée par l'exemple de Platon et de Cicéron. Les meilleurs ouvrages didactiques de cette période ne furent donc que des dialogues élégamment écrits. Tels sont les *Asolani* de Bembo et l'*Ercolano* de Varchi sur la langue vulgaire, les traités des Piccolomini sur *la Philosophie morale*, le *Galateo* de monsignor della Casa, surtout le *Courtisan* de Castiglione, et les œuvres de Sperone Speroni.

Le *Courtisan* de Castiglione peut être considéré comme un tableau vivant de la cour d'Urbin, qui certes était dans ce temps le modèle de toutes celles de l'Italie. L'auteur, en traitant des qualités nécessaires à l'homme de cour, ose en vanter quelques unes qui n'honorent pas moins l'auteur que les personnages qui l'écoutaient. Il recommande surtout au courtisan le devoir de rechercher la confiance du prince pour corriger ses vices, et lui dire les vérités les plus importantes. Il se prononce ouvertement contre la

tyrannie; il condamne l'abus que les princes font de leur pouvoir et de leur autorité, en s'entourant d'espions, d'accusateurs et d'assassins pour avilir et opprimer leurs sujets. Il esquisse aussi le portrait d'un prince vertueux, et si ses leçons ne furent d'aucune utilité pour ses auditeurs, elles prouvent du moins quel était le caractère de cet écrivain courtisan. Malgré la liberté que le dialogueur se permet dans sa marche, l'ouvrage de Castiglione conserve assez d'ordre et de suite; et si, quant au sujet, il n'a plus l'importance qu'il avait de son temps, il peut servir encore d'exemple pour recommander cette correction et cette liberté de style qu'il sut concilier mieux que tout autre.

Speroni fut encore plus riche et plus élégant que lui dans l'élocution; il voulut non seulement imiter Platon, comme il le fit surtout dans le dialogue sur *la Vie active et la Vie contemplative*, mais aussi Lucien, comme dans son dialogue sur *la Discorde*. Souvent il discute les matières de la philosophie, de la morale et de la théologie.

Mais ce n'est plus que sa manière élégante et serrée qu'on y cherche maintenant. Il nous semble que tous les autres écrivains de la même classe se livraient à ces discussions plutôt pour avoir l'occasion d'étaler leurs phrases que leurs pensées.

Les Italiens réussirent mieux dans le genre épistolaire. On doit à l'Aretino le premier recueil de lettres. Son exemple fut bientôt imité, et l'Italie se vit inondée de ces recueils à la fois élégans et futiles. On en publia de toutes sortes : d'amoureuses, de littéraires, de polémiques, de diplomatiques, et souvent on leur donna plus d'importance qu'elles ne le méritaient. On distingue parmi l'infinité de ces productions, pour l'ordinaire monotones et insignifiantes, celles de Caro, de Tolomei, de Fracastoro et surtout de Bonfadio, tous écrivains estimables et plus remarquables encore à d'autres titres. Peut-être aussi ne trouve-t-on pas assez souvent dans les meilleurs de ces épistolographes cette simplicité qui paraît si facile.

On peut même signaler une classe d'écrivains ingénieux, bizarres et libertins, qui ont porté dans la prose presque le même esprit que les poètes burlesques dans leurs vers. Ils semblaient marcher sur les traces de Lucien; mais ils furent bien loin de l'atteindre, ils cherchèrent en vain à l'imiter. Ils montrent moins d'esprit à mesure qu'ils se donnent plus de carrière. Plusieurs traités de l'Aretino ont ce caractère. Ceux qui se font encore plus remarquer appartiennent à François-Antoine Doni, à Ortensio Landi, à Jean-Baptiste Gelli. On pourrait leur adjoindre plusieurs de ces académiciens qui s'exerçaient à composer ces discours bizarres qu'on appelait *cicalate*. Ils affectent pour l'ordinaire d'écrire tout simplement, et en donnant toute l'élégance nécessaire à l'expression, ils n'en donnent aucune à l'image et à la pensée; ce qui les rend souvent grossiers et désagréables. Il ne faut cependant pas les négliger entièrement; on leur trouve quelquefois des maximes et des vérités si hardies et si peu d'accord avec les

opinions du temps, qu'il est surprenant qu'on les ait débitées et tolérées dans ce siècle. On dirait qu'un certain genre d'idées était mis sous la sauve garde de la plaisanterie, que par ce moyen elles se répandirent de plus en plus dans l'Italie; et sous ce rapport cette sorte d'ouvrages peut être de quelque intérêt.

En parcourant cette période de la littérature italienne, on ne peut s'empêcher de remarquer qu'elle n'est pas aussi riche ni aussi originale dans les divers genres de prose que dans tous les genres de poésie. Cela démontre plus encore l'influence qu'elle ressentait toujours de la part des princes et des hommes de cour. Ne regardant les lettres que comme un moyen de contribuer à leurs intérêts et à leurs plaisirs, ils préférèrent la poésie et les poètes à la prose et aux orateurs : de là résulte le petit nombre de ces derniers en proportion du grand nombre des autres. Pour la même raison les prosateurs, ainsi que les poètes, ne s'exercèrent que dans les genres les plus conve-

nables aux circonstances; et les nouvelles amusantes furent le genre le plus en vogue. Ils évitèrent toute discussion sérieuse qui ne pouvait attirer ni l'attention ni la faveur de leurs protecteurs. Lors même qu'ils entreprirent de traiter des sujets de quelque importance, ils le firent légèrement et de manière à ne produire aucune impression défavorable. C'est un spectacle humiliant que de comparer la riche littérature de ce grand siècle et sa misérable destination; elle ne s'élevait pas au-delà des plaisirs des princes et de leurs courtisans; mais tout en reconnaissant ce caractère général de dégradation, ne laissons pas que d'apprécier encore plus le petit nombre d'écrivains qui ont cherché à repousser plus ou moins cette sinistre influence.

Cinquième Période.

DEPUIS 1575 JUSQU'A 1675.

I.

Caractère général de cette période. École marinesque. Liberté de penser ; elle semble s'élever du milieu de l'oppression.

Le nombre prodigieux des pétrarquistes et de leurs vers fit enfin sentir leur monotonie; et en s'ennuyant de plus en plus d'eux, on commença à introduire sur le Parnasse italien une manière nouvelle et plus ou moins différente de celle de Petrarca. Elle était aussi fleurie, ingénieuse et brillante que l'autre était simple, affectueuse et grave. En cherchant surtout la nouveauté, on tombait dans la singularité; et la manie d'éclipser ses devanciers, et de se distinguer parmi ses contemporains, lui donna encore plus de vogue. Elle acquit enfin tant de crédit et de force, qu'elle s'empara de

presque tout le XVII^e^ siècle. On vit les premiers germes de ce goût dans les poètes napolitains. Ils ont presque tous quelque chose de plus hardi, de plus fleuri, de plus singulier que les autres. Costanzo et Tansillo peuvent être considérés comme les fondateurs de cette école; Tasso, Guarini et Baldi lui ajoutèrent encore plus de crédit; Marini et ses partisans l'entraînèrent dans l'excès de l'irrégularité et de la corruption. Elle retint le nom de celui qui en abusa le plus; on l'appela *marinesque*.

Cette école, qui avait débuté par une sorte de vivacité plus ou moins exagérée dans les pensées et les images, dans le coloris et surtout dans les métaphores, éclata bientôt par les bizarreries les plus ridicules. Il semble qu'on voulait se dédommager de cette vénération superstitieuse qu'on avait conçue pour Petrarca et pour les anciens classiques, par un esprit d'indépendance et de libertinage non moins reprochable. Ayant secoué le joug d'une imitation pédantesque et servile, on finit par

mépriser toutes les lois de la raison et du goût. On ne cherchait, on n'approuvait plus que ce qui paraissait neuf et singulier; et l'on substitua (ce qui était bien facile) au simple, au naturel, au vrai, tout ce qui était le plus exagéré, le plus extravagant et le plus absurde. De là sont nés ces jeux d'esprit et de mots, ces antithèses et ces *concetti* qu'on a tant reprochés aux Italiens.

Quelques critiques ont regardé cette sorte de débordement comme l'effet de la servitude établie et augmentée en Italie par les Espagnols. A les entendre, les Italiens perdirent toute l'énergie de leur esprit, lorsque l'inquisition romaine et la tyrannie espagnole conspirèrent, pendant cette période, contre toute espèce de liberté. Loin de faire l'apologie de ces deux ennemies de la raison, il nous semble qu'au lieu de l'étouffer, elles ne firent au contraire que la relever. Il est du moins certain que lorsque les Italiens furent dépouillés de tous leurs droits civils, ils sentirent encore plus le besoin de raisonner et d'exercer la liberté

de penser. En rapprochant les faits de cette époque, on est même tenté d'avancer que le nouveau système d'oppression qui s'introduisit en Italie fut moins nuisible au génie des Italiens que la faveur des princes qui les avaient auparavant corrompus. En effet, dès qu'ils se furent émancipés de cette protection avilissante, ils ne furent plus que généralement surveillés et persécutés. L'inquisition romaine, en voulant se venger des protestans d'Allemagne sur les opinions même les plus indifférentes des Italiens, donna plus de force au despotisme de Philippe II et de ses successeurs. Les lettres et ceux qui les cultivaient n'eurent jamais de plus grands persécuteurs que Paul IV, Pie IV et Pie V; le pape Urbain VIII, qui voulut se montrer le protecteur des mauvais versificateurs, fut l'ennemi implacable de Galileo et de tout ce que la philosophie avait alors de plus distingué. Quelques princes même de la maison des Médicis n'hésitèrent point à consigner entre les mains des inquisiteurs ro-

mains ceux-là mêmes qu'ils protégeaient. On ne peut se rappeler sans frémir l'histoire de Pierre Carnesecchi, homme respectable à tant de titres, qui fut brûlé à Rome, et de ce célèbre Galileo qui se vit jugé et condamné par les moines les plus ignorans de son temps. Presque tous les gouvernemens de l'Italie étaient animés de cet esprit, et nous pourrions donner une liste si étendue des victimes de cette oppression, qu'il serait facile de prouver que les hommes de lettres ne furent jamais si persécutés que pendant cette période.

Mais du milieu de ces persécutions continuelles, un nouvel esprit de liberté se développa de plus en plus et s'introduisit dans toutes les parties de la philosophie et de la littérature. Telesio, Campanella, Cardano, Bruno, Sarpi, surtout les *Lincei* du prince Cesi à Rome, les *Secrets* de J. B. Porta à Naples, et à Florence l'école de Galileo, nous forcent de regarder ce siècle comme un siècle d'invention et de génie. Marini lui-même se faisait gloire d'appartenir à l'école

télésienne ennemie des aristotéliciens; et Ciampoli, qui suivit ses traces dans la carrière poétique, fut un des Lincei les plus attachés à la doctrine galiléenne. Il paraît donc incontestable que cette liberté qui avait pénétré dans les écoles et les académies, envahit aussi le Parnasse. Malheureusement l'expérience nous a démontré qu'il est plus difficile d'en profiter dans l'exercice des beaux-arts que dans les recherches de la philosophie. La raison fut plus sage ou plus heureuse dans ses méthodes que l'imagination dans ses essors. Toutefois cette dernière, au milieu de ses nouveaux essais et de ses égaremens, ajouta encore aux progrès de la littérature, soit en se frayant des routes qui n'étaient pas entièrement connues, ou du moins si communes, soit en nous montrant par ses chutes les dangers auxquels peut exposer une liberté mal dirigée. Continuant notre revue, nous signalerons les auteurs et les ouvrages qui, soit dans le fond, soit dans les formes, portent le cachet de l'originalité.

II.

Poésie lyrique : Tasso et Chiabrera ; Marini, Testi et Redi ; Maggi et Lemene ; Filicaja et Guidi. Leur originalité plus ou moins remarquable.

TORQUATO TASSO brilla d'abord dans le genre lyrique, et surpassa tous ceux qui l'avaient précédé, depuis Petrarque. Il avait reçu les premières leçons de son art de Bernard, son père ; et, malgré ses conseils et les vicissitudes de sa vie, il se consacra comme lui aux muses, et sans négliger les sciences les plus graves, il les fit servir à sa vocation principale. Élevé dans l'émigration et dans l'adversité, il devint bientôt plus savant, plus poëte et plus malheureux que son père ; et sa vie pourrait être regardée comme aussi poétique et aussi intéressante que ses ouvrages. Notre plan ne nous permet pas de nous y arrêter ; et d'ailleurs elle est trop

connue pour que nous nous en occupions davantage. Disons seulement qu'elle fut aussi fertile en infortunes qu'en grandes et nobles pensées. Il connut les cours et les princes; il en fut même protégé pour sentir encore davantage les effets de leur haine et de leur méchanceté. Il éprouva les bizarreries de la fortune et l'ingratitude de ses protecteurs, et peut-être aussi l'indifférence et l'oubli de ce qu'il aima le plus passionnément. Il ajouta à ses malheurs réels ceux même de son imagination. Il se crut méprisé, calomnié, trahi par ceux qu'il avait regardés comme ses amis et dignes de sa confiance. Dans cette situation déplorable, et qui exigeait tant d'égards, il se vit jeté dans la captivité la plus humiliante et traité comme insensé, malgré les preuves réitérées qu'il donnait de son savoir et de son génie. Ce fut alors qu'il se crut délaissé de tous les hommes et de Dieu même. Ce qui ajoutait à son malheur, c'est qu'il ne se croyait pas assez de foi en la Providence qui l'abandonnait; ce qui rendait sa position plus déchirante en-

core, c'est qu'au milieu de ses malheurs et de ses chagrins il ne cessa jamais d'aimer ce Dieu, et les hommes dont il se plaignait si amèrement. Un seul moment de trève parut soulager les derniers jours de sa vie, lorsqu'il vit la mort lui enlever le laurier qu'on lui avait décerné au Capitole.

On ne peut se dispenser de payer son tribut de larmes à la mémoire d'un homme aussi malheureux, si l'on veut apprécier ses ouvrages sur lesquels ses infortunes ont exercé la plus grande influence. Depuis Dante et Petrarca, nul n'avait montré autant de sensibilité que lui dans ses vers; on y reconnaît sans cesse un cœur profondément passionné et mélancolique. Il avait hérité de l'harmonie de la versification, et de la noblesse du style de son père, qu'il sut encore augmenter et nuancer selon la variété des sujets et des circonstances. Il y ajouta cette vivacité d'images et de coloris, cette chaleur de sentiment qui rend si vrai et si animé tout ce qu'il décrit. On remarque surtout ce caractère dans ses poésies lyriques. Elles sont

aussi tendres que celles de Pétrarca; mais souvent elles ont plus de verve et de mouvement. Lors même qu'il ne s'occupe que de ses amours, on sent qu'il est destiné à chanter les armes pieuses et les héros du Christ. On peut envisager le vrai caractère de ce poète dans ce sonnet (1) où, tandis qu'il contemple les riches trophées de l'Amour, ce dieu tout-puissant lui ordonne de chanter les conquêtes qu'il vient de faire sur tant de cœurs comme sur le sien. Il se voit ainsi obligé de chanter à la fois les victoires d'autrui et son propre esclavage. Il chante aussi quelquefois son bonheur et ses aventures; il exhorte même sa Phillis à partager avec lui ses plaisirs pendant que Jupiter se plaît à agiter là-haut ses foudres et ses orages (2); mais il vaut beaucoup mieux l'entendre lorsqu'il se plaint de son sort ou de sa bien-aimée. Il conserva ce ton plaintif jusqu'à ses derniers jours. Tout vieux et

(1) *Stavasi Amor quasi in suo regno assiso*, etc.
(2) *Odi, Fille, che tuona, odi che in gelo*, etc.

açcablé de ses maux qu'il était, Tasso avait pris la résolution d'abandonner le Parnasse; et voyant un jeune homme se diriger vers le bois sacré des Muses, « il le prie de saluer en son nom sa lyre chérie qu'il a laissée suspendue à un cyprès, et de lui faire savoir qu'il gémit sous le poids de l'âge et de la fortune (1) ». Il emprunta cette image de Costanzo; mais il lui donna une teinte de mélancolie qu'elle n'avait pas auparavant.

Tasso est plus original dans ses *canzoni*. Bernard, son père, et quelques auteurs, avaient essayé de donner plus de vigueur et de hardiesse à ce genre de composition auquel Petrarca avait tracé une marche trop modeste et trop timide. Ce fut Torquato qui lui donna le premier ce caractère que les Grecs et les Latins avaient donné à leur ode, sans s'attacher servilement aux formes antiques. Il s'élève, il s'emporte souvent ainsi qu'Horace et Pindare, mais il ne semble jamais les imiter. Mais puisque ce n'est

(1) *Stiglian, quel canto, onde ad Orfeo simile*, etc.

pas là le mérite principal de ce poète, montrons celui qu'ont acquis en ce genre les écrivains qui ne peuvent prétendre à d'autres titres de gloire.

Celui qui devança tous ses compatriotes dans cette carrière fut Gabriel Chiabrera, de Savone. Fatigué de cette foule de poètes qui tous se pressaient sur les traces de Pétrarca, et appréciant surtout la poésie des Grecs qui lui semblait la plus parfaite, il conçut le projet de chercher de nouveaux mondes ainsi que Colomb, son concitoyen, ou de faire naufrage, et il se lança dans la carrière de Pindare et d'Anacréon qu'aucun autre n'avait encore essayé de parcourir. Ce fut il est vrai une imitation, mais Chiabrera imita avec tant d'idées nouvelles, et il apporta tant de richesses sur le Parnasse italien, qu'on ne peut lui refuser le titre d'auteur original. Pourquoi d'ailleurs cette espèce d'imitation, qui mérita tant de louanges à Horace chez les Latins, n'en vaudrait-elle pas quelques unes à Chiabrera chez les Italiens? Il sera toujours le premier poète

pindarique parmi ces derniers, comme Horace le fut parmi ses contemporains.

Nous ne lui tenons pas compte d'avoir souvent contrefait les strophes, les antistrophes et les épodes des Grecs, qui désignaient par ces formes une sorte de danse et de mouvement analogue au chant de ces stances, et qui n'ont aucune signification pour les Italiens; ni d'avoir employé ces réunions et ces transpositions de mots plus ou moins étrangers au génie de la langue italienne; c'est le fond des pensées et la nouveauté des images et des comparaisons, c'est la hardiesse de son vol et de ses transitions, c'est l'éclat des figures et du coloris, c'est enfin la variété des mètres qui lui assurent son renom et son titre à l'originalité. Il ne faut pas croire, au reste, que toutes ses odes, qui sont en si grand nombre, aient la même perfection; quelquefois on trouve des locutions peu exactes qu'il faut pardonner à la fougue de son emportement: souvent le sujet ne semble pas assez digne de sa muse. Il chante la gloire des héros de son temps; tels

étaient pour lui Urbain VIII, Vincent Gonzague duc de Mantoue, Charles-Emmanuel, duc de Savoie, Jean de Médicis, et les grands-ducs Ferdinand Ier et Come II son fils. Il s'efforce de célébrer les victoires maritimes que remportèrent les Toscans sur les barbaresques, ou même au jeu du ballon auquel on s'exerçait de son temps à Florence. Mais ils étaient bien loin de ressembler aux vainqueurs des jeux olympiques que chantait Pindare. C'est toutefois un mérite singulier que celui de Chiabrera, qui conçut tant d'enthousiasme à l'aspect d'événemens qui n'en excitaient aucun dans sa nation.

Il mania en même temps la lyre d'Anacréon avec plus de succès. On avait entendu quelques *canzonette* sur le Parnasse italien. Rinuccini, dont nous parlerons bientôt, s'était fait remarquer parmi ses devanciers; Chiabrera les fit tous oublier. Il est plus original et plus vrai dans ses odes anacréontiques que dans ses odes pindariques; ce qui prouve que les petits accidens de la vie

privée faisaient plus d'impression sur son cœur que les événemens publics sur son esprit. Ses fables, ses images, ses tableaux sont pleins de grâce et de naturel. Ses strophes, ses mètres, ses rhythmes semblent inspirés par la pensée même qu'il veut exprimer. On lui trouve quelquefois un peu d'art ou de recherche; mais plus souvent on croirait entendre Anacréon lui-même.

Pendant que plusieurs autres poètes tâchaient d'introduire de nouvelles formes d'après les Grecs ou les Latins, un homme singulier, à qui certes ne manquait pas le génie, se crut assez supérieur pour oublier tout ce qu'on avait enfanté avant lui, et pour s'ouvrir à lui ainsi qu'aux autres une carrière qu'on n'avait pas encore parcourue. C'est de Jean-Baptiste Marini que nous voulons parler, de cet homme qui, après avoir altéré l'école de Naples, finit par corrompre celle de l'Italie et d'une partie de l'Europe. Il avait reçu de la nature les dispositions les plus favorables pour devenir un grand poète; mais les circonstances et

sa manie de briller l'entraînèrent loin des vrais principes du goût et de la raison. Né à Naples, il se forma d'après l'exemple de Costanzo et de Tansillo. Jeune encore, obligé d'abandonner sa patrie, il fut accueilli et fêté partout au moyen de ses vers, qu'il composait avec une facilité extraordinaire. Il fut successivement honoré dans les cours du Piémont, de France, de Rome et de Naples, où il puisa sans doute ce caractère de mollesse qu'on reproche à ses inventions, à ses images, à son style et même à l'harmonie de ses vers. Cette manière recherchée et bizarre, qu'il porta si loin, était déjà introduite de son temps : Guillaume Dubartas délirait en France, de Vega en Espagne, les Italiens étaient encore plus modérés que les autres; mais dès que Marini, qui voulait tenir le premier rang parmi ses contemporains, s'empara de cette nouvelle manière, il lui donna tant d'attrait et tant de crédit, que bientôt elle devint générale. Possédant des talens que les autres n'avaient en aucune sorte, il mêlait à ses

bizarreries tant de beautés, que ceux même qui étaient prévenus contre les unes, étaient séduits par les autres. Il se vit bientôt applaudi par les princes et imité par ses partisans.

Aujourd'hui qu'on regarde le nom de Marini comme un objet de scandale chez les Italiens, on méconnaît jusqu'à ses beautés, qu'il faut se garder de confondre avec ses défauts. Sa versification est toujours heureuse, son style riche et pittoresque, ses tableaux animés et vivans; et tout ce qu'il dit semble plutôt inspiré que médité. De là résultent en même temps son abondance excessive, son inégalité et la plupart de ces imperfections qui ne peuvent être corrigées que par le travail et l'étude. En considérant ses qualités réelles, on est surpris qu'il ait voulu fonder sa gloire sur ces antithèses et ces jeux de mots et d'esprit dont il a semé ses poésies. Malgré ces défauts, on ne peut lui refuser le mérite de beaucoup d'originalité. Il voulut se donner pour l'inventeur des idylles et des panè-

gyriques italiens, mais il se signala davantage dans le genre pastoral et maritime, dans lequel l'école napolitaine s'est principalement distinguée. Nous regardons comme plus originaux ses sonnets *polyphémiques*, qui, dans les images, la diction et le rhythme, expriment le caractère rude et sauvage de Polyphème, que le poète suppose en être l'auteur et les avoir composés pour Galatée.

Marini voulait rivaliser avec tous ceux qui l'avaient devancé dans la carrière, même avec l'Arioste et le Tasso. Il s'était proposé de faire un poëme épique, intitulé la *Jérusalem détruite;* il chanta le *Massacre des Innocens.* Mais cherchant toujours la nouveauté, et dédaignant les sujets historiques et romanesques qui avaient déjà inondé l'Italie, il publia enfin *l'Adonis*, qui lui valut la plus grande part de sa célébrité. Il crut pouvoir mieux déployer les richesses de son imagination dans un sujet mythologique; mais ce n'est pas assez d'imaginer tout ce qu'on veut, ni de dire tout ce qu'on

imagine; il faut du choix, de l'accord et de l'à-propos; et c'est proprement ce qui manque ordinairement à ce poète d'ailleurs si fécond et si ingénieux. Lors même qu'on regarderait ce poëme si long comme une réunion de petits poëmes plutôt lyriques qu'épiques, tel qu'il semble à nos yeux, il fatiguerait par le luxe des récits, des descriptions et des épisodes, qui s'adressent presque toujours à l'esprit, et jamais au cœur.

Le nombre des partisans de Marini fut prodigieux; ils ne se contentèrent pas de l'imiter, ils voulurent le surpasser, ce qui n'est pas fort difficile lorsque l'on court après le fantasque et l'extravagant. L'Achillini, le Preti et tant d'autres enfantèrent et multiplièrent les genres les plus absurdes; et sans parler d'aucun d'eux en particulier, il suffit de dire ici que l'Italie fut inondée de cette race de poètes qui abusaient de leur talent et de leur liberté.

On ne cessa cependant pas de s'opposer à ce torrent de corruption. Plusieurs écrivains attaquèrent théoriquement ces nou-

velles méthodes. Léonard Salviati reprochait au Tasso ce *clinquant* que Boileau signala long-temps après lui. Alexandre Tassoni, tout contraire qu'il était aux pétrarquistes, rejeta les sollicitations de Marini, et sans adopter les principes d'une imitation servile, n'adopta pas non plus les maximes d'une licence encore plus funeste. Parmi tant d'autres qui se déclarèrent, surtout en Toscane, contre les préceptes de l'école marinesque, on en rencontre encore qui suivirent l'exemple et le goût des anciens classiques. Tels furent Charles Buragna et Pirro Schettini dans le royaume de Naples. Nous pourrions en citer grand nombre d'autres, mais comme leur mérite ne consiste que dans la pureté et l'élégance du style, nous nous bornerons au petit nombre de ceux qui se sont fait plus ou moins remarquer par leur originalité.

Fulvio Testi, contemporain de Marini et de Chiabrera, avait été sur le point d'être entraîné par l'un, mais son goût fut réformé temps par l'exemple de l'autre, et au lieu

de suivre la manière des Grecs, il se rapprocha de celle des Latins, et surtout de celle d'Horace. Sa marche est ordinairement hardie et libre; son style est plein de noblesse et d'harmonie, et il semble tout dire sans aucun effort. Il s'élève quelquefois au niveau de Chiabrera; peut-être aussi fait-il moins sentir que lui l'imitation de son modèle. Malheureusement il était au nombre des courtisans du duc de Parme, et il osa quelquefois écrire avec plus de liberté qu'il ne convenait à sa condition. Il attaqua l'orgueil de l'on ne sait quel nouveau parvenu, dans cette ode fameuse dans laquelle il a exposé l'apologue d'un ruisseau qui, fier et menaçant par les pluies de mai, devient bientôt aride et chétif, desséché par les ardeurs d'août (1). Il n'épargna pas non plus la cour d'Espagne, et même ces prétendus héros d'Italie qui répandaient leur sang pour aider l'étranger à conquérir leur pays, et pour se faire gloire de leur servitude.

(1) *Ruscelletto orgoglioso*, etc.

Son humeur et ses vers firent souvent sa fortune et sa disgrâce; il mourut enfin dans une prison, persécuté par son duc qui l'avait protégé.

Benoît Menzini, florentin, suivit les traces de Chiabrera : il composa, comme lui, des odes pindariques et anacréontiques; il fut même plus pur et plus correct que son modèle; il n'est pas aussi original et aussi hardi dans les premières, il rivalise avec lui dans les autres; on doit surtout lui tenir compte d'avoir perfectionné les sonnets pastoraux. Il est supérieur dans ce genre à Varchi et à Marini qui l'avaient précédé.

François Redi, qui fit tant pour les sciences naturelles, ne cessa jamais de cultiver les muses; il leur prêta un langage à la fois élégant et naturel; ses sonnets présentent parfois des tableaux simples et instructifs; il y fait jouer à l'Amour divers rôles assez plaisans; tantôt il en fait un maître d'école entouré de nombreux élèves, et tantôt il le montre surveillant son cœur, enfermé dans un cachot, ou sous l'aspect de juge

dans sa haute cour, de magicien dans sa grotte enchantée, etc. Ce qui a donné à Redi le plus de célébrité, c'est son dithyrambe. Peut-être le premier essai de ce genre est-il celui que Poliziano inséra dans son *Orphée*. On en trouve depuis quelques autres; mais ceux qui firent mieux sentir les qualités de cette sorte de poésie furent Chiabrera et Menzini, l'un dans ses *Vendanges*, l'autre dans ses chansons dithyrambiques. Cependant Redi les surpassa tous, et aucun ne l'a encore surpassé. Il suppose que Bacchus lui-même ayant établi son séjour sur les collines de la Toscane, adresse à sa belle Ariane un discours, à la vérité un peu long, et pendant lequel sa bien-aimée ne fait que l'écouter, et lui remplir des coupes de vins différens qu'il hume et qu'il apprécie en même temps. Mais ce qui rend cet entretien dithyrambique plus remarquable, c'est le manque apparent de suite; ces transitions qui, semblant les plus brusques, sont amenées avec un art infini; ces changemens subits de sujet, de mètre

et de style qui ont toujours le plus grand accord entre eux. Tout en buvant, Bacchus n'oublie pas les hommes de lettres les plus célèbres ou les amis intimes du poète; il s'élève souvent à des idées nobles ou scientifiques, jusqu'à ce que, près de devenir victime des essais qu'il vient de répéter, il proclame pour roi de tous les vins le vin de Montepulciano, et s'endort.

Redi voulut éprouver si l'eau peut faire naître de semblables inspirations; mais ce nouvel essai ne fut pas achevé. Ce que Redi voulait faire de l'eau, le comte Magalotti le fit de l'orange. Il était aussi passionné pour les odeurs les plus délicieuses, que le sont une foule d'autres pour le jus de la vigne. Il passe en revue toutes les fleurs les plus remarquables; il tâche d'exciter et de nourrir son enthousiasme au milieu de leurs couleurs et de leurs parfums; il proclame enfin pour reine des fleurs la fleur de l'oranger; mais il s'en faut beaucoup qu'il égale le modèle qu'il s'était proposé d'imiter.

On trouve plus de variété et de nouveauté, mais non autant d'intérêt, dans les vers de Charles-Marie Maggi, de Milan, et de François de Lemène, de Lodi. Ils ont traité tour à tour des sujets graves, légers, aimables et piquans; et ils ne ressemblent jamais à aucun de leurs devanciers. Maggi a quelquefois reproché aux Italiens leur indolence et leur peu d'accord à l'approche de leur ennemi commun; chacun, dit-il, veut se sauver aux dépens d'autrui; et tous concourent à la ruine générale. Lemène décrit surtout les jeux badins des enfans, des nymphes et des bergers. Souvent il cherche la grâce et l'ingénuité, et quelquefois il donne, ainsi que Maggi, dans l'ingénieux et le recherché. On lui trouve plus de mérite lorsqu'il s'élève à chanter les mystères de la théologie et de la foi, quoique la plupart de ces sujets soient plus propres à la poésie didactique qu'à la poésie lyrique.

La poésie lyrique fut portée au plus haut degré d'élévation par Vincent de Filicaja

et par Alexandre Guidi. Le premier, aussi pur dans son style et dans son goût que dans ses maximes et ses mœurs, se montra le poète le plus noble, le plus moral et le plus patriotique. Il pleura souvent sur l'état misérable de l'Italie, de cette infortunée qui éprouva toujours le même sort et après ses victoires et après ses désastres (1). Mais ce qui doit le faire surtout remarquer, ce sont ses *canzoni* qu'il fit pour célébrer les victoires remportées par les Chrétiens sur les Turcs qui avaient assiégé et menacé Vienne (2). On admire principalement celle qu'il composa pour Jean Sobieski, roi de Pologne (3). Il semble parfois animé de l'esprit des anciens prophètes; car la noblesse du style répond toujours dans ses écrits à la noblesse de la pensée. Il reconnaît dans ces événemens la valeur des héros qu'il célèbre et la main de l'Éternel qui les protége; et ses

(1) *Italia, Italia, o tu cui feo la sorte*, etc.

(2) *Le corde d'oro elette*, etc.

(3) *Re grande e forte, a cui compagne in guerra*, etc.

odes sont aussi bien des panégyriques que des hymnes pieux. Christine de Suède, qui vivait alors à Rome, et favorisait ce poète comme tant d'autres, croyait voir en lui un nouveau Petrarca. Elle se trompait fort; il diffère de celui-ci, ainsi que de tous ceux qui l'avaient devancé, et dans la manière de sentir et de s'exprimer, et dans le plan de ses poésies; et dans leur conduite. Il ne se montre pas plus disposé à suivre Pindare qu'Horace, et il est toujours son propre modèle.

Guidi déploya encore plus de liberté et de hardiesse que Filicaja, et sans imiter Pindare dont il ignorait le langage, il se donna le même essor, et semble s'élever à la même hauteur et dépasser les bornes de l'espace et du temps avec la même rapidité. Il n'a pas besoin de grands événemens pour sentir sa verve s'animer; et tout ce dont sa pensée s'empare, il le revêt du coloris le plus brillant. Il a déploré le sort du baron d'Aste mort dans le siége de Bude, et cé-

lébré quelques autres héros de son temps (1). D'ordinaire c'est Christine de Suède, ce sont des papes ou des cardinaux qu'il préconise; ou ce sont les Muses, c'est la Poésie, c'est Rome ou la Fortune (2) qui sont le sujet de ses vers. Mais soit à l'ombre du cabinet dans les douceurs de la paix, soit au bruit des armes et au milieu des batailles, il s'emporte toujours d'une fougue égale; il tient, dit-il, à ses ordres, des courriers ailés qui égalent en ardeur ceux du soleil, et il s'élève souvent jusqu'à la plus haute sphère, jusqu'aux régions où réside le destin pour en apprendre et en révéler les secrets (3). Il ne se propose aucune direction dans ses vols, et il parvient toujours à son but, dédaignant toute espèce de règles et de gêne, souvent même la régularité de

(1) *Vider Marte e Quirino*, etc.
Eran le dee del mar liete e gioconde, etc.

(2) *Una donna superba al par di Giuno*, etc.

(3) *Io, mercè delle figlie alme di Giove*, etc.

strophes, de mètres et de rimes. Il tira toujours de cette espèce de liberté de nouvelles richesses d'harmonie et d'invention. Lorsque je relis son ode (1) sur la promulgation des lois, proclamées dans l'académie alors naissante des Arcades, je ne puis m'empêcher de songer à ce que pouvait produire sa muse si de pareils sujets, mais d'une importance plus réelle et plus générale, l'eussent animée.

D'après les observations auxquelles nous venons de nous livrer, il est évident que Tasso, Chiabrera, Testi, Menzini et surtout Filicaja ont une physionomie toute différente des poètes lyriques qui depuis Petrarca ont le plus brillé sur le Parnasse italien, que c'est Guidi qui a jusqu'ici surpassé tous les autres.

(1) *Nasce da nostre menti*
Un felice desio; etc.

III.

*Épopée héroïque : l'*Énéide *du Caro; la* Jérusalem délivrée *du Tasso; ses qualités et ses défauts. Quelques autres poëmes.*

D'APRÈS l'essai d'épopée héroïque que Trissino avait donné, on crut que la langue italienne n'avait assez de noblesse ni dans le style ni dans la versification, et qu'elle n'était pas aussi propre que la grecque et la latine à traiter de pareils sujets. On la regardait comme uniquement destinée à l'épopée romanesque, lorsque Annibal Caro, trouvant cette opinion erronée et injurieuse à sa langue maternelle, conçut d'abord le projet d'écrire un poëme héroïque, et bientôt entreprit la traduction de l'*Énéide* pour faire preuve à la fois et de ses propres forces et de la dignité du langage italien. Il donna à son style et à ses vers non rimés (*sciolti*) un ton et une harmonie si graves,

si variés, si appropriés au sujet, que depuis lors on conçut une opinion plus juste et plus favorable de la langue italienne. Cependant on ne cessa pas de chercher ou d'inventer de nouvelles formes métriques plus adaptées à la majesté de l'épopée. Jean-Baptiste Alberti, Broccardo et spécialement Claudio Tolomei avaient entrepris de jeter des vers italiens sur le moule des vers latins, et surtout de l'hexamètre. Cette contrefaçon ridicule et vainement réitérée n'ayant eu aucun succès, on chercha de nouveaux mètres plus conformes aux accens et au génie de la langue italienne. On s'était vulgairement arrêté à la mesure de onze syllabes. On franchit ces bornes, et l'on vit des vers de treize, de quatorze, de seize, de dix-huit syllabes et plus encore. François Patrizio et Bernardin Baldi donnèrent de tels mètres à quelques uns de leurs poëmes, et ils firent sentir de plus en plus que ce ton de noblesse et d'harmonie qu'on cherchait vainement ailleurs, ne pouvait mieux ressortir que du rhythme bien entendu du vers hendécasyllabe.

C'est au Tasso qu'il était réservé d'élever la langue et la versification italienne à la hauteur de la véritable épopée. Admirateur de l'Ariosto, qu'il appelait son maître, son seigneur et son père, il sentit d'abord le besoin de partager sa gloire, et tout jeune encore, se lançant dans la carrière épique, il composa son poëme romanesque intitulé *Renaud;* et il tâcha de se rapprocher, plus que ne l'avait fait son père, des règles de l'épopée héroïque. Mais bientôt il se consacra tout entier à un sujet de ce genre, et composa la *Jérusalem délivrée*, qui acheva sa célébrité et sa misère. On ne pouvait choisir un événement plus imposant, et par les principes qui l'avaient amené, et par les conséquences qui en résultèrent; l'Europe et l'Église y étaient également intéressées. Il conçut peut-être la première idée de son plan dans la nature même de cet événement. Jamais on ne vit tant d'intérêts, de peuples et de personnages aussi divers, se réunir dans le même but, et l'on n'avait pas encore imaginé un poeme épique où tant

d'incidens et d'épisodes s'accordent si bien ensemble, et aboutissent à un seul et même point. Sous ce rapport le Tasso a surpassé tous les anciens, et n'a été encore surpassé par aucun des modernes.

Malgré l'unité la plus sévère qui domine tout son poëme, la variété des épisodes, des personnages et des caractères est si frappante et si bien nuancée, qu'on ne peut jamais confondre l'un avec l'autre. Chaque individu a sa physionomie, sa nature, son mouvement : chacun, soit qu'il parle, soit qu'il agisse, est toujours et partout le même. Cette propriété de caractère produit une espèce de contraste et d'accord à la fois, qui rend dramatiques la plupart des tableaux de ce poëme, et qui soutient au plus haut degré l'intérêt dans ses lecteurs. Dès la première scène on voit en action les principaux personnages. Le poète n'emploie point de longs récits et de digressions plus ou moins fastidieuses pour nous informer des motifs et des événemens qui ont amené ou précédé l'action, et qui font agir ces personnages. Dès que

l'armée chrétienne se réunit, marche et se trouve devant Jérusalem, Godefroy, Renaud, Tancrède, Clorinde, Argant, Herminie, Armide, Soliman, etc., se font connaître et se signalent par leurs sentimens et par leur conduite; et quoiqu'ils se trouvent entraînés, par la force des circonstances, sur des routes plus ou moins divergentes, où ils rencontrent les aventures les plus merveilleuses et les plus touchantes, ils reviennent tous à ce même point dont ils s'étaient éloignés.

Un autre caractère par lequel Tasso se distingue parmi tous les poètes épiques, c'est ce ton de noblesse et de dignité qu'il donne toujours à ses personnages, à ses tableaux, à son style, à ses vers. On n'a pas besoin d'entendre le son rauque de la trompette infernale (1) pour apprécier le mérite de son harmonie imitative; on reconnaît par-

(1) *Chiama gli abitator dell' ombre eterne*
Il rauco suon de la tartarea tromba, etc.
C. IV, St. 3.

tout la noblesse et la variété de ses rhythmes, soit qu'il nous introduise dans les cabinets des princes ou dans les jardins enchantés de la volupté, soit qu'il nous amène sur les champs de bataille, ou dans les chaumières paisibles des bergers innocens. Dans quelque position qu'il se place, son style est toujours grave, majestueux, épique; il l'est même lorsqu'il s'abandonne à ce sentiment de douleur qui l'accompagne sans cesse. Comme ses personnages et leurs caractères sont toujours élevés, leurs sentimens et leur diction le sont également; c'est le caractère de ce poète, toujours noble et plaintif, qui se réfléchit en ses vers. Il puisait au fond de son âme ces accens de la douleur qu'il a répandus dans tous les détails de son poëme. Ce n'est pas seulement dans l'épisode d'Olinde et Sophronie, qui seul semble appartenir plutôt à la situation du poète qu'à l'action du poëme, qu'on reconnaît son esprit; il perce à chaque passage. Qui pourrait retenir ses larmes en suivant le sort et les vicissitudes d'Herminie, de Tancrède,

de Soliman, de Clorinde, d'Armide elle-même? On dirait que les vicissitudes et les malheurs du poète s'étaient combinés avec la noblesse et la sensibilité de son cœur, pour lui faire sentir et exprimer avec tant de vérité toutes les émotions de la tendresse et de la douleur.

Nous ne prendrons pas la peine de signaler au milieu de tant de qualités originales, quelques légères imperfections de ce poëme qu'on s'est efforcé d'exagérer dès sa naissance, et qu'un excès de pédanterie ou de bel-esprit peut seul faire reprocher encore. On pourrait les réduire toutes à une seule, à cet excès de richesse et de vivacité qu'on remarque dans le style, dans les images et dans les récits; excès auquel Tasso fut poussé par l'influence du temps, comme il l'avoue quelquefois lui-même, ou par l'ardeur de sa jeunesse, pendant laquelle il conçut le plan de son poëme et en acheva une partie, et surtout par son imagination, qui ne se lasse pas de tout embellir et de tout animer. Sans approuver ces abus, nous

pourrions même montrer qu'ils dérivent des mêmes causes auxquelles nous devons la plupart de ses perfections. Mais il vaut mieux se féliciter de ce que le nombre et l'éclat de ces beautés soient si frappans, qu'elles ne nous laissent pas apercevoir les défauts. A quoi tend cette critique froide et minutieuse qui ne s'occupe que de rechercher et d'exagérer les taches des chefs-d'œuvre de l'art ? Elle n'a servi qu'à rendre encore plus malheureux un poète qui avait tant de droits à la reconnaissance de ses contemporains, et à faire disparaître les beautés originales de son poëme à force de critiques et de corrections. Car Tasso, poursuivi non seulement par le duc de Ferrare qui était le personnage le plus honoré dans son poëme, mais aussi par le chevalier Salviati, son plus grand adversaire, qui par ses critiques espérait obtenir la faveur de ce prince, réforma, ou, pour mieux dire, déprécia sa *Jérusalem délivrée*, en y substituant sa *Jérusalem conquise*. L'exemple de cette correction aurait dû rendre plus sages et plus

réservés ceux qui ne cessent pas encore aujourd'hui d'y chercher et d'y corriger des défauts.

L'éclat que ce poëme jeta de plus en plus engagea plusieurs poètes à s'élancer dans la même carrière. Tasso lui-même encourageait Curtius Gonzague à publier son *Amant fidèle*, et Jean Fratta, sa *Maltéide*. Mais les éloges des grands écrivains ne prouvent pas toujours le mérite de ceux de leurs contemporains à qui ils les ont accordés. Malgré les louanges de Tasso, ces deux nouveaux poëmes périrent comme tant d'autres. La *Jérusalem délivrée* renouvela le même phénomène que le *Roland furieux ;* elle fit naître autant de poëmes héroïques que celui-ci avait fait naître de poëmes romanesques ; mais les uns ainsi que les autres ne purent s'élever au niveau de leurs modèles. On compte parmi ces imitations l'*Esther* et le *Furius Camille* d'Ansaldo Ceba, *l'Aquilée détruite* de Belmonte Cagnoli, et plusieurs poëmes de Chiabrera. Ceux qu'on regarde comme les meilleurs sont le *Bohémond* ou

l'Antioche défendue, de Jean-Léon Semproni; la *Cléopâtre* et la *Conquête de Grenade*, de Jérôme Graziani; et la *Croix reconquise*, de François Bracciolini. On a cru que ce dernier poëme est celui qui s'approche le plus de la perfection de la *Jérusalem délivrée*. On a fait le même honneur à quelques autres. Ce que nous pouvons avancer, c'est que plus d'une nation tirerait gloire de posséder des poëmes semblables à ceux que l'Italie, ou trop riche, ou satisfaite de ce qu'elle a de parfait en ce genre, a généralement négligés.

IV.

Épopée héroï-comique : ses premiers essais ; La Secchia rapita *de Tassoni ;* lo Scherno degli Dei *de Bracciolini ;* il Malmantile *de Lippi ; l'*Énéide travestie *de Lalli.*

Tandis que tant de poètes s'efforçaient en vain d'égaler Ariosto et le Tasso dans la carrière épique, d'autres, ou découragés ou plus sages, s'appliquèrent au genre héroï-comique, qu'on peut considérer comme un développement de l'épopée romanesque, ou plutôt comme une parodie de l'épopée héroïque. Les Italiens se sont tellement distingués dans ce genre, dont les anciens n'ont pas transmis d'exemple, si ce n'en est un que la *Batrachomyomachie* d'Homère, qu'ils prétendent à la gloire de l'invention. Nous ne nous engageons pas à déterminer son importance ; nous disons seulement que lors même qu'on n'en tirerait pas un grand

avantage, ce serait se priver d'une source d'amusemens et de plaisirs que de rejeter cette sorte de poëmes.

Si les poètes épiques romanesques se sont permis parfois de mêler le plaisant au sérieux, leur but principal n'était pas de faire rire, comme l'est celui des poètes burlesques, mais plutôt de réveiller l'attention de leurs auditeurs, et les délasser de leur longue lecture. On a voulu cependant chercher les germes de ce nouveau genre dans le *Morgante* de Pulci. Mais celui à qui l'on ne peut en refuser la gloire, est Teofilo Folengo qui entreprit de chanter l'*Orlandino* ou le petit Roland. Folengo était un [redacted]; mais la nature l'avait destiné à une tout autre vocation : il voulut s'amuser et amuser les autres. Il prit le nom de Merlin Coccai, et publia des poésies qui dépassent souvent les bornes de la décence. Il fut l'inventeur des vers qu'il appela *macaroniques*, parce qu'il les croyait, *comme les macaronis*, aussi faciles à faire qu'agréables à goûter. Ce sont des hexamètres ou penta-

mètres faits dans une sorte d'italien latinisé. On vit plus tard la *Gigantea*, la *Nanea* et la *Guerre des Monstres*, petits poëmes où les géans font la guerre aux dieux, et les dieux tantôt alliés avec les nains la font aux géans, et tantôt réconciliés avec les géans la font aux monstres. Probablement ces poëmes contenaient des allusions qui en soutenaient l'intérêt auprès de leurs contemporains; aujourd'hui, que ce mérite a disparu pour nous, on n'y trouve que des détails tout-à-fait grotesques et ridicules.

Les premiers poëmes dont l'épopée héroï-comique peut vraiment se faire gloire, sont le *Secchia rapita* d'Alexandre Tassoni, et le *Scherno degli Dei* de Bracciolini. Tassoni s'était déclaré contre les nombreux partisans d'Aristote, d'Homère et de Pétrarca; il exagéra même les défauts de ces idoles, pour affaiblir la vénération de leurs imitateurs. Comme il avait frappé de ridicule, dans plusieurs de ses ouvrages en prose, les pétrarquistes, il se proposa dans son poëme de traiter de même quel-

ques prétendus héros de son temps, et principalement un certain comte de Culagne. Peut-être voulut-il se moquer en même temps de ces guerres aussi funestes par leurs effets que futiles par leurs motifs, en tournant en dérision la guerre longue et obstinée que soutinrent les Modénais et les Bolonais pour un *seau* qui devint aussi fameux dans les fastes de l'épopée moderne qu'Hélène l'avait été dans ceux des Grecs et des Troyens. Non seulement il tira de l'histoire le sujet principal et divers incidens tels que l'emprisonnement du roi Ensius, mais il revêtit des couleurs locales toutes les inventions dont il enrichit son poëme. Il profita même de la mythologie, qui se prêtait encore mieux aux vues d'un poète héroï-comique. Mais le ressort que Tassoni emploie avec plus de succès c'est le style héroïque qu'il applique avec le contraste le plus frappant aux objets les plus légers et les plus badins; c'est surtout de ce mélange de plaisant et de sérieux qu'il fait ressortir le plus grand effet de son poëme,

que les Italiens regardent comme un modèle dans ce genre.

François Bracciolini ayant en vain essayé de surpasser Tasso dans l'épopée héroïque, il chercha à devancer Tassoni dans l'épopée comique. S'il ne composa pas son *Scherno degli Dei* avant la *Secchia rapita*, comme plusieurs l'ont prétendu, il réussit du moins à le publier avant que l'autre fût imprimée. Mais quoi qu'il en soit de cette antériorité, on ne peut douter de la supériorité du poëme de Tassoni. Bracciolini s'étant proposé de se moquer des dieux des païens, et ne voulant négliger aucun de ses nombreux héros, il se livre à un plan si étendu qu'on ne peut le suivre sans éprouver de l'ennui. D'ailleurs il semble ridicule de se donner tant de peine pour se moquer de ces dieux déjà détrônés. Nous ne sommes plus au temps de Lucien, pour nous intéresser à ce genre de plaisanteries. Bracciolini pouvait les animer par des traits allégoriques aux préjugés dominans de son temps; mais il était bien loin d'employer cette nou-

velle ressource. Il pouvait encore mieux déprécier l'abus qu'on faisait de la mythologie sur le Parnasse, ce qui lui aurait mérité les égards de nos contemporains; mais son objet véritable est de nous faire rire aux dépens de la mythologie des païens.

Laurent Lippi, peintre et poète, chanta la conquête du *Malmantile*. C'est un vieux château près de Florence, et qui, tout désert, ne conserve de son ancienne gloire qu'un nom. L'auteur s'était proposé non seulement d'égayer ses lecteurs au moyen des épisodes les plus plaisans, mais aussi de les instruire sur les richesses les moins connues de sa propre langue. Il y cherchait l'occasion de prodiguer les proverbes, les idiotismes et les quolibets populaires, dont les Florentins font surtout un grand cas, et auxquels la plupart des Italiens n'entendent rien. On ne négligea pas de faire de longs commentaires pour l'intelligence du poëme. Mais quelle sorte d'amusement pouvait-on espérer d'un poëme qu'on ne peut comprendre et qu'il faut étudier dans un gros

commentaire? On a fini par le louer toujours sans jamais le lire.

Nous devons placer parmi ces poëmes l'*Énéide travestie,* de Jean-Baptiste Lalli. Il s'est efforcé de nous faire rire de ce dont Virgile nous avait fait pleurer. C'était en quelque sorte défigurer le poëme le plus noble et le plus héroïque, ce que plusieurs ont regardé comme une espèce de scandale. Il y a cependant une classe d'hommes qui semblent ne vivre que pour rire, et qui préfèrent cette sorte de parodie. Tout en leur laissant la liberté de s'égayer par ce genre de lecture, nous pensons toutefois que ce ne serait pas un dommage pour le Parnasse italien, s'il était moins riche en poëmes de cette sorte, et qu'il serait même plus honorable pour lui d'en tenir moins de compte.

V.

Tragédies : le Torrismond *de Tasso ; plusieurs* Méropes ; *la* Sémiramis *de Manfredi ; quelques autres pièces ; le* Soliman *de Bonarelli ; l'*Aristodème *de Dottori.*

La tragédie, qui avait déjà fait des progrès en suivant les traces des Grecs, en fit encore quelques uns en continuant de suivre la même route. Tasso voulut aussi se lancer dans cette carrière. On venait d'apprécier sur la scène italienne plutôt les beautés originales de l'*OEdipe* de Sophocle que l'art de Jean-André de l'Anguillara qui l'avait imité, et d'Orsato Giustiniani qui l'avait traduit. Surpris de la singularité de ce chef-d'œuvre des anciens, et dédaignant l'imitation peu régulière de l'un, et la traduction trop religieuse de l'autre, Tasso, jeune encore, conçut et entreprit sa tragédie le *Torrismond*, qu'après l'avoir abandonnée

il reprit et acheva dans un âge plus avancé. Il ajouta au système romanesque de Giraldi, et enfanta une fable d'un événement qu'il supposait arrivé au moyen âge. Torrismond, roi des Goths, ayant épousé au nom de Germond roi de Suède, son intime ami, Alvide, fille du roi de Norwége, trahit l'amitié, use des droits de l'hymen, et se trouve ainsi époux incestueux d'Alvide, sa sœur; découverte qui amène leur séparation et leur mort. On a trop préconisé cette pièce, et plutôt eu égard au nom de l'auteur qu'à son mérite réel. Nous y reconnaissons cependant l'auteur de la *Jérusalem* dans plusieurs situations [illegible]sinient tragiques, dans quelques chœurs, et parfois dans le style. Certes, son style n'est pas celui de Speroni; il est plus grave, mais plus pompeux et plus riche qu'il ne convient au mouvement du dialogue.

L'on ne se contenta pas d'imiter les tragédies du théâtre grec qui existaient encore, l'on voulut ressusciter celles que le temps avait détruites. Une de celles-ci était la

Mérope d'Euripide; on crut en apercevoir l'esquisse dans les fables d'Hyginus; et Antoine Cavalerino fut le premier à ranimer ce spectacle tragique, en composant son *Telefonte*. Bientôt il fut suivi et surpassé par Jean-Baptiste Liviera dans son *Cresfonte*. Mais ces deux pièces, qui n'avaient que le mérite de la nouveauté de la fable, furent bientôt éclipsées par la *Mérope* du comte Pomponio Torelli. Ce qui est encore plus digne d'attention, c'est que malgré les trois *Méropes* nouvelles que, presque un siècle et demi après, ont fait paraître le marquis Maffei, Voltaire et le comte Alfieri, on ne cesse pas de lire avec intérêt la *Mérope* de Torelli. Elle se fait remarquer et par l'amélioration du style tragique et par la conduite de l'action, qui, si l'on excepte quelques incidens qu'on pourrait aisément supprimer, est régulière et bien suivie dans tout le reste de l'ouvrage.

Une nouvelle tragédie, tirée de l'histoire, et que devaient traiter aussi Crébillon et Voltaire, parut vers la fin du XVI^e^ siècle;

c'est la *Sémiramis*, de Muzio Manfredi. Elle n'a pas les qualités des autres compositions sur ce sujet qui lui ont succédé, mais on y trouve des situations intéressantes; telle est celle de Ninus, époux de Dircé sa sœur, et pour lequel sa mère éprouve une passion violente; et la scène où l'ombre de Bélus, son aïeul, lui apparaît en songe, et lui remet un poignard pour venger sur sa mère l'assassinat qu'elle vient de commettre sur Dircé et ses deux enfans. Ninus obéit, et se tue lui-même. On retrouve dans la tragédie de Manfredi les mêmes atrocités que dans l'*Orbecche* de Giraldi, quoiqu'il se soit efforcé d'en tempérer l'horreur par le ton de dignité qu'il donne à Sémiramis. Le style de cette tragédie la fit placer au premier rang; mais elle jouit peu de temps de cette distinction.

Une foule de tragédies parurent aussi pendant cette période; mais malgré leur nombre, l'art, au lieu d'avancer, semblait suivre une marche rétrograde. Nous croyons utile de remarquer que la plupart de ces

tragédies étaient tirées de l'histoire, soit profane, soit chrétienne, et même du moyen âge. On distingue parmi les autres le *George* du fameux Jean-Baptiste Porta, et l'*Ermenegilde* du cardinal Sforza Pallavicino. La *Mort du Christ*, qui n'avait été que le sujet des mystères, devint celui d'une tragédie régulière, et fut traitée par Bonaventure Morone, qui lui prêta assez d'intérêt et de pathétique. Elle fut aussi traitée par le P. Ortensius Scamacca, sicilien. On ne peut refuser à ce jésuite beaucoup de fécondité dans l'art dramatique. Nous avons de lui jusqu'à quarante-neuf pièces. Il y en a qu'il a tirées de la mythologie ou des temps héroïques, telles que le *Polyphème*, l'*Iphigénie*, le *Philoctète*, etc.; mais la plupart sont des sujets bibliques, sacrés, ou même chevaleresques. On y trouve le *Bohémond*, le *Conrade*, le *Consalve*, le *Godefroy*, le *Thomas de Cantorbery*, le *Thomas Morus*, même le *Roland furieux*, etc. Je ne cite ces tragédies que pour faire voir que le genre historique n'était pas étranger, comme on l'a débité,

au théâtre italien. Ces poètes tragiques continuaient à imiter les anciens plutôt dans la simplicité du plan que dans celle du style.

Nous devons signaler encore deux tragédies qui ajoutèrent aux progrès de l'art plus que ne l'avaient fait celles qui les avaient précédées : je parle du *Soliman* de Prosper Bonarelli, et de l'*Aristodème* de Charles de Dottori. Bonarelli, au service de plusieurs princes, et principalement du grand-duc de Toscane, composa diverses pièces dramatiques; mais sa tragédie du *Soliman* est la seule qui soutienne encore sa réputation. On en a généralement loué le style, qui, à quelques traits lyriques près, est plein de noblesse et de naturel, et ne manque pas de vivacité. Mais ce qui le rend encore plus remarquable, c'est la nouveauté des caractères, des mœurs et des passions qu'il a mis en action, et dont il fait ressortir le plus grand intérêt. Il nous présente le tableau le plus vrai et le plus imposant de la cour des Musulmans. La femme de Soliman parvient par ses intrigues à faire condamner à mort,

comme traître, l'innocent Mustafà, dont Soliman était le père. Elle espérait, par ce moyen, substituer à sa place Félix, son propre fils, et lui assurer l'empire. L'infortunée s'aperçoit trop tard que ce Mustafà qu'elle haïssait, et qu'elle vient de faire immoler, est ce même Félix qu'elle lui préférait. Cette reconnaissance produit sa mort et celle de Soliman. Mustafà est non seulement innocent, mais franc et magnanime; il aime Despina à qui il fait ses derniers adieux; ce qui porte au plus haut degré la terreur et la pitié. Je ne dis pas que la pièce n'ait, ainsi que les autres, ses imperfections; je dis seulement qu'elle est, à plusieurs égards, supérieure à celles qui l'avaient devancée.

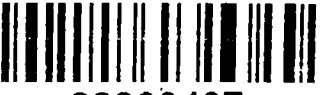
La tragédie d'*Aristodème*, de Charles de Dottori, qui suivit celle de *Soliman*, fut encore meilleure par le plan, par le style et par la versification. Très versé dans la littérature grecque, Dottori puisa dans l'ancienne histoire de la Grèce le sujet de sa tragédie. Il reconnut dans le sacrifice que le

messénien Aristodème avait fait de sa propre fille Mérope, pour sauver sa patrie, plus de générosité que dans celui qu'Agamemnon fit pour sa propre ambition. On croit voir d'abord les mêmes caractères que ceux de l'*Iphigénie* d'Euripide; mais bientôt on s'aperçoit qu'ils ont plus d'intérêt, et contribuent davantage à la catastrophe et au dénoûment de la fable. Policare, amant de Mérope, la voyant destinée par son père à être sacrifiée comme l'unique vierge désignée par l'oracle, avoue qu'elle est son épouse, et que déjà elle se trouve enceinte, ce qui ajoutant la honte et la colère au patriotisme et au zèle d'Aristodème, augmente encore plus le malheur de Mérope. Son père lui-même veut s'assurer de la fraude ou du crime, et tue sa fille de sa propre main. Quel moment que celui où Mérope, tournant ses derniers regards vers son bourreau, couvre de sa main son visage pour ne pas le reconnaître, et meurt ainsi! et quelle n'est pas l'horreur d'Aristodème lorsqu'il a reconnu l'innocence et la vertu de sa fille, qu'il a punie comme

coupable, et que le désespoir le porte à tourner le fer contre lui-même! Certes, l'action d'Aristodème n'est plus tolérable dans nos mœurs; mais tous les autres incidens contribuent de plus en plus à augmenter l'intérêt de la fable. Ils sont en outre préparés et retracés avec une force de style dont on n'avait point encore d'exemple. On y rencontre aussi quelques traits lyriques; mais ce qu'on ne pourrait trouver ailleurs, c'est une versification noble, variée, et coupée avec beaucoup d'art et de naturel, et jusqu'alors la mieux appropriée à la déclamation tragique. Dotto[illegible]i avait, comme Bonarelli, mêlé le vers sep[illegible]naire à l'hendécasyllabe. Mais ce n'est pas à ce mélange qu'on doit le mérite de la versification tragique, comme quelques uns l'ont avancé. L'habile versificateur italien trouve aussi, s'il en a besoin, le vers septenaire dans les césures de l'hendécasyllabe, qui se prête volontiers aux divers mètres dont il se compose. On avait beaucoup loué, à cet égard, la versification de l'*Edipe* d'Orsato Giusti-

niani; mais c'est le Dottori qui a le premier, ou mieux que tout autre de ses devanciers, appliqué à la tragédie le vers, le rhythme et la phrase les plus convenables; ses successeurs même ne l'ont pas si souvent surpassé.

FIN DU TOME PREMIER.


00066467

Digitized with financial assistance from the
Government of Maharashtra
on 23 January, 2019